CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

613-614

julio-agosto 2001

DOSSIER:
Leopoldo Alas Clarín (1852-1901)

Gonzalo Rojas
Renata

Robert Creeley
Cinco poemas

Jordi Doce
Los maniquíes de Munich

Gustavo Guerrero
Góngora, Sarduy y el neobarroco

Entrevistas con Elena Poniatowska y Juan Luis Arsuaga

Cartas de París y Argentina

Notas sobre
Sylvia Plath, José Enrique Rodó, Xavier Mina,
la literatura chicana y la relación Franco-Trujillo

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

* *No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

613-614 ÍNDICE

DOSSIER
Leopoldo Alas *Clarín* (1852-1901)

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

FE DE ERRATAS: Con fecha de 22 de mayo de 2001, el señor Pere Gimferrer se dirigió a la redacción de la revista en los siguientes términos: «a) Por supuesto J. V. Foix, que firmó siempre así, en modo alguno se llamó nunca Juan Vicente, sino Josep Vicenç. b) Lejos de sostener Menéndez Pelayo que la literatura española fuese la que no se expresaba en catalán, gallego o vasco, sostenía todo lo contrario: que era también la que se expresaba en catalán, gallego o vasco». Remitimos a nuestros lectores a la entrevista con el señor Gimferrer publicada en el número 611, página 41.

DOSSIER
Leopoldo Alas *Clarín*
(1852-1901)

Coordinador:
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ



Don Leopoldo Alas[1]

Vicente Colorado[2]

La buena amistad y la admiración profunda que por Leopoldo Alas tengo, ponen la pluma en mis manos y me dan fuerzas bastantes para arrastrarla sobre el papel no obstante del inmenso calor que a todos en general nos agobia, paralizando las funciones cerebrales y las particulares desventuras mías, las cuales por no importarte un ardite todas ellas, lector de mis pecados, me callo y guardo para mí solo.

Entre los jóvenes que por su talento, vasto saber y excepcional cultura ocupan en el movimiento intelectual de España puesto preferente y envidiable, es acaso el primero de todos ellos el popular *Clarín,* cuya opinión y juicio en materias literarias es autoridad punto menos que indiscutible para la mayor parte de las gentes, pese a ciertos roedores (que críticos no he de llamarles) que buscan, escribiendo mil trasnochadas insolencias, una credencial de tanto y cuanto.

El Sr. Alas es el primer crítico literario que en la actualidad tenemos. No sé si al decir esto habrá quien me tache de apasionado; por si así fuere, debo hacer constar que esta opinión no es exclusivamente mía, la oigo a todas horas en labios de personas competentes y discretas y a quienes el público, como yo, por tales estima.

Cierto que *Clarín* cuando escribe, es en ocasiones duro en la forma, vehemente en sus juicios y tenaz en sostenerlos. Estos defectos, si lo son, los sienten más que nadie las medianas y de ellos se quejan, como se queja la vanidad herida, exagerándolos a móviles mezquinos que jamás tuvieron ni tendrán cabida en almas tan bien templadas y leales como lo es la de Leopoldo Alas.

[1] *Se trata de la primera y desconocida [no está recogida en la bibliografía más solvente, la de Noël M. Valis,* Leopoldo Alas (Clarín): an annotated bibliography, *London, Grant & Cutler, 1986] semblanza que se traza de Leopoldo Alas. Es anterior a la que firmó Mario San Juan en* La Ilustración Gallega y Asturiana *(8-IX-1881), y coincide con ella en informar de un proyecto de libro,* El Cerebro de España, *que Clarín nunca publicó.*

[2] *Vicente Colorado (1850-1904) fue director de la* Revista Ilustrada, *cargo en el que precedió a Urbano González Serrano. Ambos eran muy amigos de Campoamor y fueron los que prepararon la edición de las obras del poeta asturiano. José María de Cossío estudia su obra poética en el capítulo «El pesimismo naturalista»* de Cincuenta años de poesía española (1850-1900) *(Madrid, Espasa Calpe, 1960), t. I, pp. 620-625.*

Alguna vez no he estado yo conforme con sus juicios y así lo he dicho en uno de los primeros números de esta *Revista* y a él personalmente. Pero aunque esto me ha acontecido, declaro también que le he argüido con timidez y escuchado con respeto, porque, hombres como el Sr. Alas, que tienen tan profundísimo talento, inteligencia tan clara y conocen tan a fondo aquello de que hablan, como él conoce la historia de todas las literaturas, hacen dudar a quienes, como yo, reconocen ingenuamente la superioridad de sus facultades. Reúne a estos méritos el de un valor personal sin ejemplo. Escribe y dice cuanto piensa y siente, sin disfraces de estilo ni palabras hipócritas; lo mismo en ausencia que en presencia de quien se refiere.

Como orador, a pesar de cierta dificultad en la pronunciación, hija de que concibe en un instante ideas cuya expresión llenarían muchas horas, y a pesar también de no ser muy brillante en la forma, ha arrastrado en masa, en estos dos últimos años, al Ateneo de Madrid, en donde tan grandes y tan elocuentes oradores tercian en los debates. Siempre que se le oye, se aprende alguna cosa; por esto entusiasma y se desea que esté hablando siempre y que jamás concluya.

Clarín nació en Zamora el 25 de Abril del año 1852. En su infancia y adolescencia recorrió varias provincias del Norte y Centro de España, de las cuales fue Gobernador civil su padre. A los diecinueve años recibió el grado de licenciado en Derecho en la Universidad de Oviedo, comenzando en aquel mismo año la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid.

Recuerdo haberle oído contar en más de una ocasión los pormenores que a continuación copio, y, al hacerlo procuraré conservar, en lo que sea posible, el propio gracejo que empleaba al referirlos.

A su llegada a Madrid, como estudiante de Filosofía y Letras, la primera cátedra que visitó, creyendo era la de Camus, fue la de Metafísica, que por entonces explicaba ya mi querido amigo el Director de esta *Revista,* Urbano González Serrano: y añadía *Clarín:*

–Conforme a la consigna que traía de Oviedo: *el krausismo no se entiende... no entendí ni una palabra.*

A los quince años era orador de club en Oviedo, demócrata sincero y creía que Balmes era el único filósofo y el mejor poeta del mundo. Leía al propio tiempo con verdadero deleite las *Confesiones* de San Agustín que le hacían llorar a lágrima viva, sabiéndose de memoria las obras de Chateaubriand. A los catorce años publicó varios versos en el *Gil Blas,* el periódico más avanzado en ideas políticas y religiosas de toda España, y a los die-

cinueve, era católico, apostólico, *romántico* y escribía versos a la Virgen y casi, casi, creía a ojos cerrados en las apariciones místicas.

Sus ideas comenzaron a fijarse clara y definitivamente, echando por tierra los naipes de aquel castillo místico, en el primer año que cursó en Madrid, asistiendo a la cátedra de Literatura que explicaba D. Francisco de Paula Canalejas y después a las de los Sres. Salmerón y Giner, de quienes fue el discípulo más constante y cuyas enseñanzas le ocasionaron ardientes y terribles luchas con sus antiguas creencias; siguiendo asistiendo a las cátedras de estos eminentes profesores hasta el día de su expulsión.

En 1875 volvieron a renacer sus aficiones literarias, remitiendo a Sánchez Pérez, a quien no conocía, versos y artículos con el pseudónimo que hoy usa y que nació en aquella fecha. Estos trabajos le proporcionaron a los quince días un puesto con sueldo en la Redacción de *El Solfeo,* en la cual fue encargado de las secciones de Bibliografía y colaboró por aquellos años en las Revistas de Madrid y periódicos de Oviedo, ciudad esta última que él considera como su verdadera patria por ser la de sus padres y la de sus recuerdos.

Siguió como redactor del periódico *El Solfeo* cuando éste tomó el título de *La Unión,* y más tarde el de *El Mundo Moderno,* si bien puramente como redactor literario.

En Noviembre de 1878 hizo oposición a la cátedra de Economía Política de la Universidad de Salamanca, para lo cual se doctoró en Derecho, aprovechando un decreto que permitía a los estudiantes libres aprobar el Doctorado mediante un tribunal compuesto de cinco jueces. Del discurso del Doctorado hizo y publicó *Clarín* un libro cuyo tema, *El Derecho y la Moralidad,* le sirven de título.

En las oposiciones fue proclamado por unanimidad el primer lugar de la terna y el Ministro de Fomento, que lo era el señor conde de Toreno, dio la cátedra al segundo lugar sin duda porque el Sr. Alas debía pagar los ataques que *Clarín* había dirigido al precipitado Ministro por sus arbitrariedades en la cuestión de las ternas.

Clarín es un excelente periodista y un crítico cual ninguno, y, sin embargo, él, desconociéndose acaso, tiene esto en poco y cree que su vocación es la del profesorado, en el que ingresará en las primeras oposiciones que haga... si el Ministro lo permite.

De su libro, *Solos de Clarín,* se ha ocupado cumplidamente ya mi querido amigo y compañero, Amador de los Ríos, y a su bien pensado y escrito trabajo remito a mis lectores. En breve la Biblioteca de *Arte y Letras* de Barcelona publicará un nuevo libro de *Clarín,* titulado *El Cerebro de Espa-*

ña, crítica de nuestra vida intelectual en aldeas, ciudades y especialmente en la corte. Será una obra con plan y unidad fijos.

La facilidad y soltura de *Clarín* escribiendo son grandes. Sus artículos, que piensa al propio tiempo que escribe, están hechos, cuando más, en media hora. Su estilo es natural y espontáneo; su ingenio prodigioso, y la gracia y donaire de su chispeante pluma no tiene rival entre nuestros escritores contemporáneos.

Revista Ilustrada (16-VIII-1881)



Julián Collado: *El baile de la matazón* (circa 1900).

La lección crítica de *Clarín*

Germán Gullón

Ningún escritor español del siglo XIX fue tan moderno en su pensamiento crítico como Leopoldo Alas, ni, por supuesto, Marcelino Menéndez Pelayo, ni Emilia Pardo Bazán, ni Juan Valera, por citar sólo a los literatos mejor conocidos. Sin embargo, su influencia en las sucesivas generaciones de críticos ha sido, en mi opinión, prácticamente nula. Sus reflexiones fueron, en efecto, empleadas por los historiadores de la literatura, pero nunca que yo sepa como modelo para hacer crítica. Y no es que falten estudios y apreciaciones importantes sobre su legado articulístico; al contrario, un selecto grupo de estudiosos ha dedicado páginas importantes a destacar sus aciertos, desde Ricardo Gullón[1], Sergio Beser[2], Gonzalo Sobejano[3], a María José Tintoré[4] y Adolfo Sotelo[5], sin olvidar a quien más ha contribuido a su estudio, el profesor Antonio Vilanova[6]. Lo que sucede es que, y empleando el título de uno de los libros clarinianos, todo ha quedado en un sermón perdido.

Podría pensarse que la «mala fama» persiguió a *Clarín*, según afirma Juan Ignacio Cabezas[7]. Por cierto, es indudable el mal temperamento de Leopoldo Alas, muy español por otro lado, de insultar con apodos a quienes piensan de manera distinta. A su ilustre colega gallega, «doña Emilia Pardo Bazán», la llama «esa Bubarda y Pecucheta»[8]. Pongo este ejemplo como un caso extremo; Alas se arrogó con demasiada frecuencia el derecho, que no le asistía, a calificar y clasificar a cuantos asomaban a su

[1] «Clarín, *crítico literario», (1949), aparece recogido en* Leopoldo Alas, Clarín, *edición de José María Cachero, Madrid, Taurus, 1978, pp. 115-146.*

[2] Leopoldo Alas, crítico literario, *Madrid, Gredos, 1968.*

[3] Clarín en su obra ejemplar, *Madrid, Castalia, 1985. El segundo capítulo del libro se refiere específicamente a la crítica de Alas, pp. 39-76.*

[4] «La regenta» de Clarín y la crítica de su tiempo, *Barcelona, Lumen, 1987.*

[5] Leopoldo Alas y el fin de siglo, *Barcelona, PPU, 1998.*

[6] *El profesor Antonio Vilanova ha puesto prólogo a diversas obras críticas de* Clarín, *(1889),* Mezclilla, *Barcelona, Lumen, 1987, (1892),* Ensayos y revistas, *Barcelona, Lumen, 1991, y al mencionado libro de Tintoré, entre otros, que forman en su conjunto el más extenso y mejor documentado estudio de la crítica clariniana.*

[7] Clarín: El provinciano universal, *Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 57.*

[8] *La cita viene de* Palique, *edición de José María Cachero, (1893), Barcelona, Labor, 1973, p. 163. Cito siempre por esta edición, e incluso el número de página en el cuerpo del texto.*

pluma. De ahí proviene la animosidad con que fueron recibidas sus excelentes novelas y el olvido de su labor crítica. Quienes intenten minimizar las partes ásperas de su carácter aduciendo sus excelencias éticas, por su afiliación krausista, le hacen un flaco favor. Esta contradicción entre sus debilidades humanas, la afición al juego, entre otras, es un aspecto de su biografía que queda por sopesar.

Mi propósito de hoy es subrayar lo que en *Clarín* encuentro de válido para el presente, su lección crítica. Por razones de espacio limitaré mis comentarios a un número reducido de cuestiones, sacadas fundamentalmente de dos de sus libros, *Ensayos y revistas* y *Palique*, que corresponden a sendas maneras de análisis, la interpretativa o exegética y la negativa o satírica[9]. Porque el literato asturiano habla de problemas que son los mismos que encontramos hoy y a los que no les hemos sabido dar resolución, cuando una indicación de cuál pudiera ser se encuentra en las páginas clarinianas. De hecho, hay frases que si fueran leídas en el presente no desdecirían. Les cito una de *Palique*: «La estadística de comercio de libros podía demostrar que hoy se vende mucho más que hace veinte, treinta, cuarenta años. Y sin embargo, es innegable que el público presencia nuestra escasa vida literaria como distraído. Dan tentaciones de creer que se compran libros y después no se leen» (p. 110).

Más, mucho más allá de lo anecdótico, la lección de *Clarín*, tanto en la teoría como en la práctica, es una que enseña a flexibilizar la inteligencia crítica, que pide que los que practican el arte del comentario literario utilicen miras amplias. Alas habla reiteradamente del fin estético de la literatura, y que el crítico debe basar sus juicios en el grado de belleza que exhibe una obra, pronunciamientos que apenas difieren de los que sustentan otros críticos de su tiempo. Su novedad proviene de una actitud de fondo en que junto a la defensa de los preceptos estéticos pone la necesidad de entender que la literatura cambia, y que hay que comprender las formas novedosas sin negar su validez cuando no encajan en los esquemas propios.

La estética y la flexibilidad del espíritu crítico

Uno de los mayores problemas de la critica actual proviene de la dificultad que experimentan quienes la practican en aceptar, entender, las formas

[9] *Esta clasificación la establece Gonzalo Sobejano en el capítulo dedicado a la crítica clariniana en* Clarín en su obra ejemplar, *p. 40. El profesor de Columbia redondea su esquema con otro tipo de crítica, el afirmativo o panegírico, que no consideraremos aquí.*

literarias emergentes. El crítico casi siempre gusta de cierto tipo de literatura, la de su generación o la que exhibe unas determinadas características, y mide por ese patrón personal cuanto va saliendo. De ahí que se produzcan tantos desencuentos entre autores y críticos.

Clarín se hallaba en semejante tesitura en los años noventa del Ochocientos cuando el modelo de novela naturalista empezaba a mostrar la edad y aparecía en el horizonte la psicológica. «El caso es que el naturalismo, que ha traído al arte literario muchas verdades y legítimos procedimientos no está solo en el mundo, ni debe estarlo [...] fue necesario que el naturalismo, en lo mucho que tenía y tiene de bueno, prosperase en el arte, y que lo defendiesen y propagasen todos los hombres de recto criterio artístico que de él esperaban algo que venía a su hora». (*Ensayos*, p. 155)[10]. [Pero,] «Lo mismo que sostuve entonces el derecho a la vida del naturalismo, sostengo hoy el derecho a la vida de esas otras cosas que doña Emilia llama *merengadas y natillas*, y que son nada menos que la literatura psicológica y particularmente *estética*». (*Ensayos*, p. 157).

Claramente, Alas explica que hay tipos de novela que son apropiados para un momento, y que incluso seguirán dando fruto en el futuro, pero que hay modos diferentes, propios de un momento posterior en el desarrollo humano. Prosigue diciendo que la novela nueva se ocupará menos de lo exterior que de representar almas. Es decir que defiende el camino que sigue la narrativa hacia el interior del hombre.

Un ejemplo negativo es el de Manuel Cañete, de quien dice «hubiera hecho mucho mejor en dedicarse a la erudición, a las antigüedades de nuestra escena, por ejemplo, que insistir, como insistió, en la crítica de la actualidad, para la cual hace falta un gusto propio, original y espontáneo, que a él le faltaba casi en absoluto» (*Ensayos*, pág. 148). No es que Alas desdeñe los saberes eruditos, es que pide del crítico algo que no se aprende en ningún libro: la espontaneidad de juicio. Algo parecido a lo de Cañete comenta respecto a Manuel de la Revilla, quien «llevaba a la butaca del estreno al catedrático de literatura, al polemista del Ateneo, no al aficionado verdadero de la poesía dramática, que no existía en él, como confesaba a sus amigos, a mí, por ejemplo» (*Ensayos*, pág. 149).

Es decir: el poseer unos conocimientos, tener bien aprendidos unos preceptos, no basta para ser un buen crítico. Debajo tienen que latir un espíritu espontáneo, con gusto personal, que sea capaz de acercarse a la obra. Casi me atrevería a decir que estamos asistiendo al nacimiento de eso que

[10] *Cito por la mencionada edición de Antonio Vilanova, e incluyo la paginación en el texto.*

vamos a denominar crítica literaria, frente a la erudita o académica. Una actividad para la que se necesita poseer un espíritu especial; ser, añado yo, un poco creador. Delimita, por lo tanto, las tareas que competen al estudioso académico, al que asigna las labores filológicas, y el crítico que mira al texto y, como enseguida veremos, a la vida.

Para *Clarín* la persona que mejor encarna el espíritu crítico es su admirado Francisco Giner, «que es un verdadero filósofo, un sabio tan serio, como puede serlo el que más, y goza de un espíritu tan flexible como se necesita para comprender y sentir las cosas profundas que dan interés real a la vida» (*Ensayos*, p. 166). La palabra vuelve a aparecer: flexible; no utiliza moldeable ni influible, sino flexible. Alguien que sabe ajustarse para entender y sentir lo importante de la existencia. Por el contrario, si el crítico falla en su opinión, como el catalán José Yxart, le reprochará que le «falta un poco más de corazón, un poco más de fantasía, un poco más de flexibilidad del gusto» (*Ensayos*, p. 180).

Definición de la crítica

La crítica sirve para emitir juicios. Eso lo reitera con frecuencia. «La crítica de hace veinte años, diez años, como la crítica de siempre, sirvió para juzgar» (*Ensayos*, p. 221). En *Palique* lo pone así: «Crítica, es decir, juicio, comparación de algo con algo, de hechos con leyes, cópula racional entre términos homogéneos; y, literaria, es decir, de arte, estética, atenta a la habilidad técnica» (p. 62). «La crítica moderna, con ser todo eso, ha de ser algo más, ha de ser lo que en ella siempre fue esencial: un juicio de estética» (*Ensayos*, p. 223). Unas líneas antes puntualiza que una cosa es la crítica de juicio y otra la de juicio estrecho y exclusivo.

Todo ello tampoco resultaría tan novedoso, pero *Clarín* nos sorprende de nuevo, y descubrimos otro de los pilares de la misma, cuando comenta que la estética debe entender que existe una «variedad de medios, de razas, tiempos, ideales, temperamentos» que deben proporcionar una «variedad de bases para el juicio» (*Ensayos*, p. 222). O sea que todos los criterios y juicios que se pasen sobre una determinada obra deben tener en cuenta que nos hallamos, debido al positivismo, al avance de las ciencias, en un momento en que la diversidad de lo humano obliga a que lo bello sea considerado desde una perspectiva diferente.

Todavía hay un texto de *Palique* donde toca una idea paralela igualmente sorprendente, en el que se resume y amplía lo que vengo diciendo en este apartado: «Estudiar la influencia del público, del medio, etc., etc., en los

autores, es legítimo; analizar las ideas y sentimientos que debieron presidir a la realización del producto literario, es bueno y siempre oportuno; atender a la influencia de los organismos sociales en la forma de las literaturas (literatura de clase, tribu, ciudad, clan, raza, etc.), santo y bueno; escudriñar las causas y los efectos morales de la vida literaria, ¿por qué no?; relacionar el arte con el movimiento de la vida jurídica, particularmente en su aspecto político, labor excelente; examinar los elementos fisiológicos, los temperamentos, sus decadencias y empobrecimientos, en la vida y obras de los artistas, enhorabuena. Pero es preciso confesar que ninguna de esas es la crítica *inmediatamente* literaria, ni en general artística, ni ahora ni nunca; sino crítica etnológica, antropológica, sociológica, política, ética, etc., en su *relación* estética y particularmente literaria» (pp. 62-63).

Esta lección que hoy se imparte en las escuelas de crítica avanzadas es una prueba más de agudeza de Leopoldo Alas, de que es uno de nuestros primeros teóricos de la literatura, que debe sumarse a sus aportaciones teóricas en lo que respecta a la técnica, por ejemplo sobre el monólogo interior, que ya estudié en otro lugar.

Los anticipos críticos clarinianos

La lección crítica clariniana ha quedado relegada por múltiples razones. Él mismo sabía que el escritor que dice la verdad no medra, menos aún si se deja llevar, como le ocurrió a él, de arrebatos de humor. Sin embargo, queda claro por lo que hemos visto que Alas sabía perfectamente que existen momentos en la historia de la literatura en que el gusto debe modificarse, cambian los valores que sustentan una determinada preferencia, aunque sigue considerando el criterio estético como ahistórico, inamovible. Diríamos que coloca la literatura y el arte, junto a la religión, la fe, como algo dado que no es posible cuestionar.

Quizás hoy en día el esteticismo clariniano resulte a algunos extremado, dado que el arte, como la religión, ha mostrado su escasa utilidad social en el siglo XX, pues el hombre sigue con sus guerras y horrores, sin que el arte sirva para frenar los excesos de crueldad humana. No obstante, no es un esteticismo ciego, sino centrado en la construcción de la obra. Y vuelvo a citar de *Ensayos y revistas*: «Lo confieso: he sentido una satisfacción de amor propio al ver una obra reciente de M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, libro póstumo, [en] que el malogrado filósofo y crítico coincidía con mis humildes apreciaciones respecto de la naturaleza del género literario de que se trata, que él rectifica también, y en el mismo sentido en

que lo hacía mi pensamiento, una y otra teoría de las modernísimas, que, aunque añaden mucho y bueno a la *misión* de la crítica, [...] después de decir por su cuenta M. Guyau que la crítica a lo Taine está hoy bien, pero no basta; que además del estudio *histórico* del autor y del *medio*, se necesita la *última diferencia*, el estudio de la obra misma, lo que hay de irreductible en el genio manifestado en ella, su orden interior y su vida propia» (pp. 223-224).

Prosigue Alas, citando a Flaubert, con unas frases que sintetizan su propio horizonte crítico: «¿Conoce usted alguna crítica que se interese por la obra en sí de una manera intensa? Se analiza muy sutilmente el medio en que se ha producido, y las causas que la han traído; ¿pero su composición?, ¿su estilo?, ¿el punto de vista del autor? Jamás. Para esta clase de crítica haría falta una gran imaginación y una gran bondad [...] quiero decir, una facultad de entusiasmo siempre dispuesta a mostrarse, y además *gusto*, cualidad rara (¡y tan rara!) aun en los mejores, tanto, que ni siquiera se habla de ella» (pp. 224-225).

Clarín acepta y concuerda con lo dicho por ambos literatos franceses, y ahí descubrimos que la introducción de la famosa cuestión del punto de vista, que solemos atribuir a José Ortega y Gasset, ya la manejaba Alas en enero de 1890 para explorar las nuevas maneras de entender, de interpretar la literatura de su tiempo.

El profesor de la universidad de Oviedo, pues, centra la apreciación literaria en la obra misma, en la coherencia del punto de vista, en la composición, en el estilo. Es decir que la importancia de lo estético se desliga de la belleza indefinida, para centrarse en las excelencias del diseño novelístico. Podríamos decir, y para resumir la cuestión, que *Clarín* se declara partidario del formalismo en literatura.

Todo ello nos lleva de vuelta al punto de partida: la crítica española apenas ha escuchado la lección clariniana, que afirmando su esencial inclinación esteticista, no dejó de entender la necesidad de incorporar a esa labor cuanto fuera necesario para aclarar y valorar los textos, porque la flexibilidad de criterio era una de sus premisas. Por otro lado, Alas supo como nadie en su época entender la importancia que las técnicas narrativas tenían a la hora de contar, de elaborar una obra. Lo manifestará al escribir sobre el monólogo interior, la dramatización de la obra, y, como acabamos de ver, el punto de vista.

En fin, que la crítica literaria de Leopoldo Alas iba más allá de ser una mera opinión sobre los libros; era en verdad un ejercicio de análisis del hombre volcado sobre el papel, ese imprescindible suplemento de lo humano.

Entre críticos anda el juego: *Clarín* y *Andrenio*

Adolfo Sotelo Vázquez/Juan José Sotelo Vázquez

«Yo no conozco más que un escritor que en lugar fijo, a plazo fijo, sin interrupciones, vaya examinando cuanto digno de atención producen nuestras letras; me refiero al señor Baquero, crítico de La España Moderna»

(Leopoldo Alas «Clarín», 9-IV-1899)

I

En una de sus habituales colaboraciones en el periódico barcelonés *La Vanguardia*, Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929), el crítico literario más importante de las letras españolas de los primeros quince años del siglo XX, se refería a sus primeros pasos en el oficio al compás de la madurez crítica y del prestigio intelectual de Leopoldo Alas (1852-1901), el mejor crítico literario español del último cuarto del siglo XIX:

> «*Clarín* estaba en el apogeo, en la madurez de su fama, cuando yo empecé a hacer pinitos en el execrable oficio de crítico. Le debo algunas de las ingenuas satisfacciones de mi vanidad juvenil. Me trató siempre en sus escritos, con bondad; a veces, con elogio.» («Cánovas y *Clarín*», 29-XI-1917).

Ciertamente, los años finiseculares supieron de la madurez crítica de *Clarín* y de las primeras armas de Gómez de Baquero, primero en *La Época* (un periódico de carácter tan aristocrático que ni siquiera aparecía en los quioscos, sino que se vendía exclusivamente por suscripción) y luego en *La España Moderna*, donde mantuvo la sección «Crónica literaria» desde 1896 hasta 1910. Esta coincidencia cronológica que se extiende desde 1897 (año de sus primeros trabajos en el periódico oficial del partido liberal-conservador) hasta finales de la primavera de 1901 (*Clarín* muere el 13 de junio) es el pórtico del relevo, que como primer crítico español iba a tomar Andrenio de *Clarín*, con un hecho tan gráfico como el encargo que le for-

mula el director del suplemento *Los lunes de «El Imparcial»*, Ortega y Munilla, para hacerse cargo de la sección «Revista Literaria», desde la que había dictado durante una década sus lecciones críticas el fallecido Leopoldo Alas. Gómez de Baquero sólo habría de dejar *El Imparcial* años después, en 1916, para pasar en 1922 a *El Sol*, sin olvidar que durante esos años intermedios –y antes y después– fueron las columnas de *La Vanguardia* las que acogieron sus críticas y comentarios, que van mucho más allá de la disciplina de la crítica literaria.

Para 1901 el crítico *Andrenio*, que se había fraguado como tal en *La España Moderna*, la revista de la empresa editorial de Lázaro Galdiano, en la que Leopoldo Alas había colaborado con unos pocos ensayos en sus primeros números (durante 1889-1890) hasta las desavenencias que separaron al mecenas y al crítico[1], se convierte en la principal referencia de la crítica literaria española, ofreciendo desde sus trabajos un itinerario rico, penetrante y comprensivo de las novedades literarias españolas, que sólo admite parangón con los quehaceres azorinianos con los clásicos. En la etapa que ocupó el lugar de privilegio de *Los lunes de «El Imparcial»*, el crítico madrileño escribió las mejores aproximaciones críticas de circunstancias a las inflexiones de la literatura española contemporánea, especialmente en el dominio de la narrativa, siendo también en este aspecto una fértil prolongación de los trabajos críticos de *Clarín.*

De esos años en que sus trabajos de críticos literarios en la prensa periódica son paralelos, el presente artículo exhuma dos documentos que guardan íntima relación. Se trata de la reseña crítica que Gómez de Baquero publicó en la *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas* el primero de marzo de 1896 del tomo *Cuentos morales*, y de la carta que el 12 de abril *Clarín* cursa a Gómez de Baquero[2] agradeciéndole su reseña y, sobre todo, su decidida toma de partido a favor de la intensificación espiritualista por la que transitaban en el fin de siglo su pensamiento y su literatura, tal y como el tomo de cuentos demostraba.

El lector podrá advertir la ponderación y sagacidad críticas de Gómez de Baquero frente al conjunto de creaciones narrativas que mejor retratan la

[1] *Pueden conocerse las desavenencias desde el artículo de Antonio Rodríguez-Moñino, «Clarín y Lázaro. Un pleito entre escritor y editor (1889-1896)»,* Bibliofilia, *5 (1951), pp. 47-70. Y desde el propio Leopoldo Alas «Clarín», «Museum (Mi Revista)»,* Folletos literarios, VII, *Madrid, Fernando Fe, 1890, pp. 5-14.*

[2] *La carta de Gómez de Baquero procede del capítulo «Cartas a Andrenio» de la Tesis doctoral de Juan José Sotelo Vázquez,* Andrenio y la crítica literaria: los artículos de «La Vanguardia» (1909-1929) *(Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999-2000).*

ética-estética del *Clarín* finisecular, al mismo tiempo que advertirá –por la vía confidencial de la epístola– las zozobras de Alas empeñado en un nuevo proyecto teatral (que no llegó a realizarse) tras el fracaso de su «ensayo dramático» *Teresa* en su estreno madrileño del 20 de marzo de 1895. No obstante, pese al reparo que Gómez de Baquero señala con respecto a la adhesión espiritualista del último *Clarín* en su artículo, la cordialidad (un poco interesada) impera en este diálogo entre los dos críticos, botón de muestra, con sus matizadas consideraciones y sus oportunos silencios, del estado de la crítica literaria española al finalizar el siglo XIX, no muy distante –por cierto– del descrito por Michel Raymond para la crítica francesa en los capítulos iniciales de su magistral *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris, Corti, 1966), donde las insuficiencias estéticas, morales e intelectuales del naturalismo dejan paso a una serie de inquietudes sumamente contradictorias sobre las fórmulas narrativas del porvenir.

II

Cuentos morales, por Leopoldo Alas (*Clarín*). Madrid, 1896

«Pocos habrá, entre nuestros escritores contemporáneos, si hay alguno, tan expuestos como *Clarín* a ser mal juzgados por los críticos. El peligro no está en las obras del autor de *La Regenta*, sino en ser suyas. No es que sean enigmáticas, casi ininteligibles, como las de algunos decadentes franceses, llamados así con toda propiedad. Ni se apartan tampoco del gusto dominante, contrariando las opiniones estéticas comúnmente admitidas hoy. No se trata de eso. Lo peligroso aquí, para la imparcialidad, es la disposición de ánimo en que pueden hallarse verosímilmente los que juzguen las obras de *Clarín*.

Como crítico y como satírico, *Clarín* ha maltratado a mucha gente. A unos con justicia, a otros, a mi entender, sin ella, pero casi siempre y a casi todos con dureza y con gracia, que son dos circunstancias agravantes. De ahí enemistades y temores, que predisponen, las unas, a abultar y hasta a inventar defectos, los otros, a callarlos. Y aun los mismos que no tengan qué vengar, ni por qué temer, se expone a que sus elogios se interpreten como adulación medrosa, o sus censuras con afán de notoriedad, que de todo hay.

Acaso, por esto, apelan algunos críticos a la solución o al sistema del silencio. Es un gran amor el que la imparcialidad nos inspira. Resuelven el

problema de lo que se ha de decir, no diciendo nada. Y así opinan sin riesgo, aunque sólo opinen, claro está, para los que piensan que el silencio es una opinión.

Creo que *Clarín* ha sido apasionado e injusto con personas a quienes admiro y respeto. Pero no soy partidario de *boycottage* en Literatura. Es malo e inútil: dos veces malo. El silencio no convencerá a nadie de que las obras de *Clarín* sean insignificantes y no merezcan la atención de la crítica. Por el contrario, es evidente que la crítica no podrá reflejar de un modo fiel y completo nuestra vida literaria, si prescinde de personalidad tan saliente y caracterizada como la de *Clarín.*

Y como el movimiento se demuestra andando, voy a actuar, para este sólo efecto, de Diógenes, hablando de los *Cuentos morales* del autor de *Su único hijo.*

No son cuentos escritos para reformar las costumbres. Son y se llaman *morales* por el asunto general de ellos los fenómenos de la conducta libre. El autor lo declara en el hermoso prólogo con que comienza el libro, prólogo que recuerda por el estilo y por el pensamiento, por el *sabor* de la filosofía que contiene y por el modo de expresarla, algunas de las admirables páginas que escribió Renan en sus *Diálogos filosóficos.*

El título de los *Cuentos* no puede ser más apropiado. Podría aplicárseles una frase que ha escrito Zola en su novela *Rome*, diciendo que son *espectáculos de almas.* Pero de almas vivientes, con cuerpos, no de almas *desencarnadas* con las que tratan los espiritistas. Esa forma fotografía al través de los cuerpos opacos, esa invención de Roentgen, que tanto ocupa y preocupa ahora a los sabios y de que tanto hablan los periódicos, la había descubierto el arte hace mucho tiempo. Al través de los cuerpos, tras las acciones físicas ilumina y retrata la literatura, algo más escondido y más hondo que los huesos y los tejidos interiores: el alma. Y el secreto de la expresión literaria está en que, viéndose lo interior, se vea también lo físico; en que las almas aparezcan con sus envolturas corpóreas, no como espectros, ni como abstracciones.

Esto lo ha conseguido *Clarín* cumplidamente. Lo principal en sus *Cuentos* son las cosas del alma, estados psicológicos y caracteres. Pero ¡qué realidad y qué vida tienen aquellos personajes! ¡Qué sagaz observación de lo exterior denotan circunstancias externas de la acción de cada cuento, la pintura de los *medios*, la oportunidad y expresión de los menudos pormenores, que contribuyen más, a veces, que las grandes líneas del relato, a formar la visión imaginativa, que no es una noción abstracta, sino una creación con las formas y los colores de lo sensible, una copia del cuadro que

se pintó allá en el interior del literato y que la magia del arte supo reproducir con palabras! La eterna fórmula artística, la manifestación de lo ideal en lo real, que es el misterio de la encarnación del arte, enamora y deleita en estos *Cuentos*, como donde quiera que aparece.

Hablar, en particular, de los varios cuentos que contiene el libro, sería muy largo. Cada uno da materia para escribir mucho. Citaré solamente algunos de los que más viva impresión me han dejado: *El cura de Vericueto*, aquel cura hidalgo que se pasa la vida pagando una deuda de juego y sacrifica hasta su caridad, diciéndose a sí mismo: «iré acaso al infierno, pero como un buen caballero»; *Vario*, preciso medallón antiguo a lo Gautier; el tiernísimo *Dúo de la tos*, *Boroña* y *La Reina Margarita,* llenos de esa melancolía de otoño, a que alude el autor, a propósito de otra cosa, en su prólogo; *Snob*, una primorosa miniatura femenina, digna de un Bourget o un Prevost; *El número uno, La conversión de Chiripa* y sobre todo el *Viaje redondo*, el más filosófico y acaso el más poético de estos *Cuentos*, que expresa de un modo admirable la natural transformación de las ideas en el curso de los años.

A los que no conocen otro *Clarín* que el satírico de los *Paliques*, o de alguno de ellos, les sorprenderá el hondo sentimiento, la *abundantia cortis* que revelan estos *Cuentos*, la profunda religiosidad de algunos. Pero el satírico no desaparece en este libro. Díganlo *El número uno*, citado antes, *González Bribón* y *El caballero de la mesa redonda*, entre otros de los *Cuentos*.

Sólo un reparo pondría yo, no a los cuentos, sino a algunas de las ideas en ellos expresadas. Me parece que *Clarín* es demasiado severo y ridiculiza con exceso a los que no siguen la corriente del neo misticismo, del renacimiento religioso e idealista que ahora domina. No diré que *Clarín* siga la moda, ni me meteré a averiguar si ha pensado siempre lo mismo, cosa que no puede exigirse a nadie. Pero creo que los que no se entusiasman con estas novedades de fin del siglo, novedades muy viejas, en verdad, pueden obedecer a ideas y sentimientos respetables y sinceros.

Grandes o chicos, los que escribimos para el público, nos hacemos, a veces, la ilusión de que no hay más mundo que nosotros y de que piensa y siente como pensamos y sentimos la multitud humana. Y ahora algunos (de los cuales no es seguramente *Clarín*), creen (o discurren como si lo creyeren) que hace algunos años no había más que materialistas ateos, sin que quedara ni un cristiano, ni un creyente, ni un idealista, ni un metafísico para un remedio. Pero aquello pasó. Sin saber cómo ni cuándo, acaso porque la ciencia ha cumplido ciertas cosas que prometieron Descartes y

Condorcet y Renan, la luz, que parecía extinguida, del ideal, ha vuelto a encenderse, y lo divino ha vuelto a revelarse y la naturaleza ha vuelto a recaer en la servidumbre del espíritu. Y todo el que no crea en esta muerte y resurrección del idealismo y del sentimiento religioso es *cursi*, ridículo, adocenado.

No tanto. Se explica que espíritus hondamente religiosos y cristianos, acaso de ortodoxia, y un poco estrecha, pero que no han necesitado que nadie les descubra ahora la religión ni el cristianismo, vean en las tendencias espirituales que dominan una nueva herejía, un *latitudinarismo* peligrosos, un *avatar* más del deísmo y de la religión, o que les parezca la nueva fe (no la de Strauss), una religión de *dilettanti*, de entretenimiento espiritual, casi de juego. Hasta se comprende que atendiendo más a que la conveniencia y a la oportunidad, a lo que juzgan verdadero, publique libros como *La religion des contemporaines*, del Abate Delfour, en que se tacha de poco católico al propio Vogüé y de racionalista a Brunetière. Y se explica también que los verdaderos sabios, como Barthelot, se indignen contra los que declaran a la ciencia en quiebra, sin haber tenido con ella el menor comercio, y exageren, a su vez, un poco.

El mismo Brunetière, que es devoto, puesto que él inventó lo de bancarrota de la ciencia (la frase, por lo menos) en una conferencia pesada y *latera* como la suya, que ha dado hace poco en Besançon o no sé dónde, ha dicho que hay épocas de ser idealista y épocas de ser naturalista, y que la actual es de las primeras. Creo que se puede ser idealista sin comulgar en el neo misticismo, pero, en fin, hay en esa declaración algo semejante a lo que ya había dicho Galdós en *Halma*, de las rachas o ventoleras de incredulidad y de misticismo. Si es cuestión de tiempos, o si los tiempos entran por mucho, no censuremos demasiado a los que no piensan con arreglo al figurín de la temporada. Lo mismo pueden ser retrasados que madrugadores.

¿Será aurora o crepúsculo vespertino la claridad que ven algunos en el horizonte? ¿Será mera ilusión visual? Allá veremos, si nuestra vida alcanza, o verán, si no, los que nos sucedan. Porque en historia, no se pueden profetizar con seguridad más que las cosas que ya han acaecido, ni se suelen ver claras las que están ocurriendo.

Entre tanto, le deseo a *Clarín* que escriba muchos libros tan hermosos como los *Cuentos morales*».

Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas
(1-III-1896)

Carta de Leopoldo Alas a Eduardo Gómez de Baquero

Oviedo 12 de Abril - 1896

Sr. Dn. Eduardo Gómez Baquero

Mi antiguo amigo y compañero: ante todo gracias de todo corazón por su artículo de la *Revista Crítica* en *favor* de mis *Cuentos morales.* Así da gusto ser alabado, da mucho ser alabado y entendido. En este caso, aunque siempre el deleite es cosa de la pícara vanidad, parece que pasa una parte algo más noble del alma. Cuando leo elogios vulgares, el placer que siento es casi material, aparte lo que tiene de agradecimiento; cuando veo que quien me elogia siente y entiende y me entra en la intención, se [depura?][3] algo la delectación morosa, pues en parte se convierte algo de lo que creo justicia en holocausto al arte; y además, ya empiezo a pagar mi deuda admirando por lo que él vale, a quien sabe analizar, juzgar y sentir. La crítica de Ud. me ha dado un gran rato, porque como los pactos de partido judicial, *al fin, soy comprendido.*

Otra cosa; he observado que Ud. es de los poquísimos sinceros, que censuran al más pintado, si yerra, a su juicio; al ver su crítica tan benévola, y comparar, más la aprecio. Y por dejar esto, le diré que soy de su opinión, en absoluto, respecto de las exageraciones y de los exclusivismos idealistas, y yo lo tengo dicho y redicho. De lo que sientan y piensen los personajes de mis *Cuentos*, y sobre todo de lo demasiado que abundan los místicos (?) podrá inducirse alguna sospecha contra mí; pero de doctrina por mí directamente expuesta, no. Venero las *ciencias* (que no son ciencias a mi ver) sigo... de lejos, de *oídas*, ese movimiento con entusiástica y religiosa admiración. Brunetière (que ni siquiera es inventor de la «bancarrota» frase dicha en ese sentido mucho antes por Bourget y otros) me indigna. Ni es científico ni filósofo (quiá), es un *causeur apascalado* en falso, inútil y relativamente erudito. Si quiere usted ver algo, muy poco, de mis ideas en este punto lea mi «Segunda carta a Hamlet» en el último número de *La Ilustración Española.*

Leo siempre con atención y gusto sus críticas de *La España Moderna* y casi siempre estoy conforme con su opinión y siempre alabo lo bien que expone y franqueza que gasta. Varias veces en mis artículos he aludido a Ud.

[3] *La caligrafía de* Clarín *es de alta dificultad. Se da (en dos ocasiones) entre corchetes la palabra que no se ha podido leer.*

Creo que este otoño, o a principios del invierno, he de necesitar de usted y de los pocos que se le parecen. *La Millonaria* (drama, mejor, tragedia en 4 actos y en prosa) si Dios me da salud, (ahora salgo de un trancazo de quince días) ha de ser una batalla se me figura. Claro que a Ud. lo que no le guste le tendrá enfrente, pero creo que lo que me combaten por preocupaciones extra-estéticas Ud., si le agrada, lo defenderá. Ya sé que en... *La España Moderna* no puede ser, (flaquezas humanas) pero puede ser en otra parte, v. gr. *La Revista Crítica*, u otro periódico de más circulación. Le emplazo pues, no para que me defienda, si no lo merezco, sino para que me diga *todo* lo que *siente* y *piensa*. Tengo mucha fe en *La Millonaria*, pero creo segura una gran polvareda. Si Vico y Mario se juntaran me vendría Dios a ver. ¡Qué Fray Antonio me podía hacer Vico! Otro día le escribiré más largo, hablando de cosas. ¡Usted entiende! En Barcelona hay varios jóvenes que entienden también. Y algunos más por esas provincias.

Gracias de nuevo otra vez, su muy antiguo amigo y compañero que le admira y quiere y [.?]

Leopoldo Alas

III

Los dos documentos que se dan en el cuarto apartado de este artículo son dos recuerdos que Andrenio brindó a los lectores de *La Vanguardia* (25-V-1923) y *El Sol* (24-IV-1925) del crítico asturiano, a quien no tuvo la oportunidad de conocer personalmente. En ambos, especialmente en el artículo de *El Sol*, se aborda la faceta de crítico literario de Alas y su complementaria escritura de ensayista, aunque Gómez de Baquero quizás abuse de la calificación de «sabroso fruto otoñal» para los *Folletos literarios*, escritos por Alas entre los treinta y cinco y los cuarenta años. En todo caso, son frutos de una primera y única madurez que no pudo tener continuidad.

Dado el carácter conmemorativo de estos artículos llama la atención la poca intensidad con la que se recuerda la faceta de narrador (novelista y cuentista) de Alas, si bien es verdad que en el artículo de *El Sol* se afirma que sus cuentos «son de los mejores que se han escrito en lengua castellana» y que sus novelas «pueden ponerse al lado de las obras de los mejores novelistas de la brillante constelación en que figuran nada menos que Galdós, Pereda, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, don Juan Valera...». En el fondo, Andrenio fue, como otros críticos de la Edad de Plata, incapaz de ver la suficiencia estética, la modernidad y originalidad europeas de *La Regenta* o la modernidad transgresora y desafiante que late en *Su único*

hijo. La escasa atención que le merece en estos artículos el perfil de novelista de Alas está en consonancia con el lugar que destinó a Clarín en su libro *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX* (Madrid, Mundo Latino, 1924), donde el autor de *La Regenta* va a parar a un capítulo dedicado a «Los novelistas menores», junto a Alarcón, Jacinto Octavio Picón y Luis Coloma. Un lugar nada adecuado para el autor de la novela española más importante después de *El Quijote*, aunque Andrenio lo justifique señalando «que Alas hubiera podido ser un gran novelista si su actividad literaria no se hubiese empleado principalmente en la crítica»[4].

IV

«Aspectos Clarín» (*La Vanguardia*, 25-V-1923)

«El Ateneo ha celebrado una velada literaria en honor de *Clarín*, supongo que con motivo de algún aniversario. A veces el azar es uno de los primeros oficiantes en este culto a los muertos. El Ateneo, no hace mucho, consagró una conferencia nada al de Renán. Sin embargo, el espíritu del Ateneo es más renaniano que pascaliano. Pero dio la casualidad de estar en Madrid un profesor francés, pascaliano. Casualidad, caprichosa como mujer.

En un libro reciente, Adolfo Posada dedica también algunas páginas a *Clarín*. Están en un apartado que se titula: *Mis muertos*. ¡Nuestros muertos! Cuando avanzamos en la vida, vamos llevando dentro un pequeño cementerio: seres queridos, memorias gratas y, sobre todo, partes de nosotros mismos, y más que partes, *yos* pasados, personas que fuimos y que ya no somos. Ese niño retratado en una empalidecida fotografía que se guarda en el álbum de familia, ese mancebo imberbe que figura en la orla de los estudiantes que terminaron la carrera el año..., ¿fui yo? A mí mismo me cuesta trabajo creerlo. En realidad, el niño y el muchacho murieron. El premio de una vida que no ha tenido funciones de fuegos artificiales; uno de esos premios secretos que otorga la vida, es poder pasearse por el cementerio interior con una melancolía serena, sin miedo a la muerte y sin demasiada tristeza.

* * *

[4] *Andrenio,* El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX, *Madrid, Mundo Latino, 1924, p. 93.*

Fui amigo de *Clarín* por correspondencia. El estaba en Oviedo, yo en Madrid. La amistad a distancia tiene sus ventajas, ciertos encantos de perspectiva, como esos amores por carta que han nacido entre un *peludo* y una madrina de guerra. La intimidad, el trato frecuente hacen conocer zonas íntimas del hombre que no aprecia el amigo lejano, pero la distancia conserva la perspectiva general de la figura.

Oviedo influyó mucho sobre *Clarín*, no sólo por esa insensible penetración del medio que poco a poco nos va empapando de la ciudad en que vivimos, de su clima moral como de su clima físico, sino por la lejanía de Madrid. Para un hombre del mérito de *Clarín*, Oviedo parecía un destierro. Era un observatorio desde donde podía seguir mejor los sucesos de la república de las letras. Avecindado en la misma república, *Clarín* hubiera perdido su independencia de crítico. El trato humano, la cara sonriente y la mano tendida del amigo a quien vemos en el café o en el casino, he ahí los verdaderos peligros y los grandes enemigos de la independencia. Se necesita ser demasiado atrabiliario y agrio para no sucumbir. El anónimo en literatura, si pudiese estar bien guardado y no hubiese espíritus linces en el arte de reconocer los estilos, sería la mejor salvaguardia de la independencia. A falta de él, la distancia sirve de algo.

Clarín murió hace veintidós años. Ya se le ha empezado a olvidar. Una casa editorial empezó a publicar sus obras completas, ¿qué ha sido de ellas? Hay para el escritor una segunda muerte, de la que resucitan los elegidos para la inmortalidad, palabra pomposa, pero breve, que ahorra muchas explicaciones. Esperemos en la resurrección de *Clarín*.

La posterioridad son cincuenta años –decía Sainte Beuve,– son los que han conocido al autor, los que hablan de él. Al contrario, se podría sostener que la posteridad empieza después de los cincuenta años de la muerte, a veces mucho después. La actualidad, que es para el efecto psicológico lo contrario de la posteridad, visión a distancia, de espectador, de historia, no de testigo del suceso, dura mucho menos de cincuenta años.

– ¿Por qué no escribe usted libros? –le preguntan a veces a un escritor.– Los artículos no duran más que un día. –Y los libros, ¿cuánto duran?– podría contestar el interpelado. Mirando las cosas *sub specie eternitatis*, tanto monta el día del artículo como los meses de libro. Convénzame usted de que soy Cervantes y pondré manos a la obra.

* * *

Clarín fue el escritor más influyente de su tiempo. Lo fue no por lo mejor de su obra, sino por lo más popular. Rara vez lo más popular es lo mejor en arte. El *vox populi vox Dei* tiene escasas aplicaciones a la estética.

Los *paliques*, las críticas breves de corte satírico, le hicieron temido. Hacía reír y la risa es la más tremenda de las armas. El título de *Palique* era muy apropiado a aquellos artículos ligeros en la forma, profundos a veces, pero sobre todo agudos y perspicaces; eran, efectivamente, un *palique*, una libre conversación con el desenfado y el sabor epigramático de la charla, que no tiene los respetos humanos de la letra impresa. Ahora Eugenio d'Ors llama *paliques* a algunas de sus primorosas miniaturas... pero siguen siendo miniaturas.

La señal más elocuente de la popularidad e influencia de *Clarín* era el prurito que sentían los escritores anónimos de atacarle. No había *luchador* llegado a Madrid, con la esperanza de conquistar la capital y hacerse un hueco en la República de las letras, que no corriese de redacción en redacción con el consabido artículo contra *Clarín*, en el cual artículo iba envuelta la esperanza de que *Clarín* le contestase. ¡Esperanza vana! *Clarín*, generalmente, no hacía caso. Sabía que el mejor medio de desembarazarse de esos disfrazados memoriales literarios era echarlos al cesto.

El episodio trágico-cómico del duelo por cuestiones de literatura le salió al paso alguna vez a *Clarín*. Es uno de los riesgos del satírico y una de las tentaciones que debe vencer el satírico. El señor que espada o pistola en mano intenta demostrar que sabe más gramática de la que le atribuyen, o que conoce a sus clásicos, es, en el fondo, un personaje de sainete. Pero las costumbres hacen, en ocasiones, tomar en serio estos sainetes. *Clarín* se rindió alguna vez a las costumbres. Lo más sencillo y lo más breve es resignarse a admitir el papel en el sainete, aunque el *paso honroso* no altere nuestras ideas sobre la gramática y la sindéresis del esforzado duelista.

Lo más maduro y acabado en la obra de *Clarín* son, para mi gusto, algunos de los *Folletos literarios*. Allí dio su ingenio las mejores flores y el más sabroso fruto otoñal. Son sus obras maestras de estilo, las más ricas en matices, las que alcanzaron con la elegancia en la naturalidad, una ebullición de pensamiento y una finura de expresión que las hace modelos de ensayos. Por ellos fue *Clarín* uno de los mejores ensayistas de su tiempo.

Próximas a los folletos hay que colocar las novelas y los cuentos, «Fracasó en la novela y en el teatro...», dice una reciente historia de la literatura.

¡Así se escribe la historia!

«Las letras del siglo XIX. *Clarín* y la crítica» (*El Sol*, 24-IV-1925)

No sé dónde he leído, ni me importa, que se piensa dedicar a *Clarín* uno de esos homenajes permanentes con que la posteridad, en la que creía muy

poco el autor de *La Regenta*, consagra el recuerdo de los grandes hombres; en suma, introducirle en la sociedad de las estatuas, de los bustos o de las lápidas. Una estatua en Oviedo, en su *Vetusta*, no me parecería, recuerdo desmesurado para *Clarín*. Menos que él y de un modo menos permanente, sirvieron a la sociedad española algunos grandes hombres, que tienen su mármol o su bronce correspondiente y a veces lo tienen por un accidente profesional, muy ajeno a su voluntad.

En esto la literatura está menos favorecida, pues jamás se ha levantado una estatua a un poeta por haberse muerto de hambre en su buhardilla. Las catástrofes literarias, las de verdad –pues las de los personajes que ficción que crea el poeta, son de todas las clases imaginables–, no pasan de eso: de morirse de hambre, y aun en ello se ha mejorado, puesto que la inanición, en los peores casos, ya va quedándose en anemia.

Clarín estuvo libre de estos peligros. Sus obras no le enriquecieron en verdad, pues las Musas en España, no se corren más que a dar el pan nuestro de cada día, si acaso. Tratándose de todo un novelista y todo un crítico como era *Clarín*, todavía se encuentran en las librerías de viejo restos de ediciones de algunos de sus mejores escritos, como los *Folletos literarios*. Pero, además de escritor, *Clarín* era catedrático. En sus primeras oposiciones –creo que fue en las primeras– tuvo la mala fortuna de *oponerse* a un aspirante de mucha cuenta, como que era hijo del ama de cría de Don Alfonso XII. En estas condiciones no había competencia posible, en una época en que los tribunales presentaban ternas al ministro de Fomento, y éste nombraba al que mejor le parecía, *haciendo uso de su derecho,* según decían, especie de *jus*, que el propio *Clarín* comentó en alguna ocasión con mucha gracia. Por fortuna, el número de estos competidores no es ilimitado y no en todas las oposiciones se presentaba uno de ellos, por lo cual *Clarín* pudo entrar en el profesorado, aunque no era hijo más que de su padre y de su madre. El ser profesor, y profesor de una Universidad lejana de la corte, ejerció una influencia favorable en la carrera literaria de *Clarín*. No sólo le libró de los trabajos forzados de las Letras a que obliga la necesidad del pan cotidiano. Le favoreció también manteniéndole alejado del trato de gentes del Parnaso, que obliga a muchas transacciones y somete la independencia del crítico a duras pruebas y a difíciles ejercicios de habilidad, sino ha de portarse como un ogro. Para estos compromisos de sociabilidad hay una prescripción de distancia. La imparcialidad es más fácil en Oviedo que en Madrid, y sería mucho más fácil en Oviedo que en Madrid, y sería mucho más fácil si en la crítica se practicara el voto secreto. *Clarín* en uno de sus folletos literarios: *Un viaje a Madrid*, dice cosas muy oportunas acerca del asunto.

La fama de crítico de *Clarín*, dejó en segundo término al novelista y al cuentista. Sus dos novelas *La Regenta* y *Su único hijo*, pueden ponerse al lado de las obras de los mejores novelistas de la brillante constelación en que figuraban nada menos que Galdós, Pereda, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, D. Juan Valera... Sus cuentos, los de *Clarín*, son de los mejores que se han escrito en lengua castellana, más la crítica crea la ocupación diaria de *Clarín* y fue la parte de su obra que más influyó en la literatura, y esto es lo que imprime carácter. Fuera de la crítica erudita de Menéndez y Pelayo, que en su mayor parte es historia literaria, la labor crítica de *Clarín* es la más importante en las letras españolas del siglo XIX.

Tenía como crítico, además de las condiciones primarias: gusto, lectura, saber, perspicacia y lógica –que también la lógica es necesaria–, el instrumento indispensable para que la crítica llegue a ser popular y amena, y no se reduzca a un peritaje técnico: un estilo flexible, llano, de conversación culta, animado por una gracia satírica, que levantaba ronchas y proporcionó a *Clarín* muchos enemigos. Hubo un período en que el escritor novicio que llegaba de provincias a la corte, ansioso de darse a conocer, lo primero que hacía era escribir un artículo contra *Clarín*. Generalmente no daba resultado, porque *Clarín* no hacía caso y daba al crítico incipiente la más abrumadora de las réplicas: la del silencio.

* * *

Mucho se censuró la acrimonia o mejor dicho la burla con que *Clarín* enjuiciaba los disparates literarios, no sólo en los *Paliques*, sino en los *Folletos literarios*, donde con trozos de doctrina, expuesta con gran elevación y poesía, que poeta a su modo era *Clarín*, alterna lo satírico y epigramático. Punto es éste que produce cierta perplejidad pues si los pecados contra las Musas son por lo general crímenes que en sí mismos llevan su expiación en la indiferencia y el olvido, que es lo que más duele a estos pecadores, hay que considerar, por otra parte, que una policía severa del Parnaso y sus arrabales, algo preserva al gusto de la corrupción y libra a los simples, que son muchos, de comulgar con ruedas de molino. Puede discutirse, sin duda, el modo de ejercer esta policía. Acaso es cuestión de temperamento. Cuando *Clarín*, sin pararse en barras, aconsejaba a un poeta malo que se dedicase al comercio de géneros del reino y ultramarinos, no era más cruel que D. Juan Valera, quien después de echar a otro poeta de la misma clase, algunas flores que por lo excesivas ya inducían a sospecha, le hacía suavemente, con mucha urbanidad, unas cuantas objeciones que dejaban en ridículo al vate, puesto que se traslucía por ellas que el tal carecía

de literatura y, lo que es peor, de sindéresis. La diferencia era que D. Juan operaba con cloroformo. *Clarín* inspiraba pánico. Su crítica era como una Guardia Civil de la literatura dispuesta a *passer à tabac*, digámoslo en francés, no para mayor claridad, sino para mayor suavidad, el presunto delincuente. Esto es siempre excesivo, aunque sea en metáfora, y la crítica de *Clarín*, si no hubiera tenido más que eso, no hubiera sido verdadera crítica, sino sátira epigramática. Pero en ella había más: había gusto, doctrina y sentido de los valores, por lo cual prestó el servicio eminente de enseñar a ver el volumen y la proporción de las cosas literarias. En la vida espiritual de España falta la intuición del tamaño, por decirlo así, y con mucha facilidad de toma a una pulga por un elefante.

Otro servicio muy considerable prestó *Clarín* a las letras: enseñar a escribir, no con las disciplinas, sino con el ejemplo. Fue uno de los escritores que contribuyeron a desterrar el vestido de golilla, del estilo literario; a dar al habla de las Letras la flexibilidad y la vida de un lenguaje humano, quitando al *sermo nobilis* su tiesura, y dándole inyecciones de savia popular, que no viene sólo del habla campesina, generalmente arcaica, sino también del habla media urbana. En esto de las dos lenguas, literaria y vulgar, hay como un flujo y reflujo. La selección por un lado, y por otro las deformaciones jergales, las diferencias de continuo, pero hay que casarlas de cuando en cuando, para que el idioma aristocrático no degenere, por matrimoniar exclusivamente dentro de la familia.

Los relatos poéticos de *Clarín*

Miguel Ángel Lozano Marco

En uno de los mejores artículos que Azorín dedicara a su siempre admirado maestro, el que figura en *Clásicos y modernos* (1913), realiza una afirmación cuyo tono, elogioso y general, pudiera dar apariencia de irrelevante a una verdad que quiere expresarse de la manera más directa: «Clarín es una cosa distinta, aparte, de los novelistas, críticos, periodistas que vivían cuando él vivía»[1]. Esto es algo comunmente admitido; pero lo necesario es mostrar el sentido de esta afirmación: el carácter insólito y peculiar de la obra de Leopoldo Alas en el ambiente de su época. Lo primero que puede llamarnos la atención en la frase, poco explícita para ser de un crítico tan perspicaz, es la manera de resaltar el nombre del autor (el nombre literario; esto es, su pseudónimo) sobre su obra. Nos está llamando la atención sobre la personalidad del creador por encima de su creación: vamos al hombre desde su obra. Pero de lo general pasemos a algo más concreto. En la segunda parte de su artículo, el escritor levantino apunta de manera sumaria unas consideraciones sobre el sector de la obra clariniana que aquí nos ocupa que nos sirven como punto de partida para desarrollar una breve reflexión. Advierte que en los cuentos se opera un cambio profundo: el escritor olvida el propósito realista que parece guiarle en su obra más conocida; la realidad es ahora un medio: «Se sirve de la realidad Alas para expresar una idea», y en la búsqueda de esa expresión no duda en violentar la realidad. «Casi todos los cuentos de Clarín son inverosímiles, no en el sentido de que sean fantásticos, sino en el de que falta en ellos una coherencia, una congruencia real». En definitiva, esos relatos, más que reflejo o trasunto, vienen a ser un «corolario de la vida»[2].

Se trata, como sabemos, de relatos poéticos –no miméticos– que dan cuerpo literario a una compleja reflexión moral. Encontramos en esto una discrepancia con la poética realista-naturalista, pero también una coheren-

[1] *«Leopoldo Alas», cito por* Obras escogidas de *Azorín, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 866. Clarín está presente en la obra de J. Martínez Ruiz, Azorín, desde su primer libro,* Buscapiés *(1894), hasta el último,* Ejercicios de castellano *(1960).*

[2] Ibíd., *pp. 869-870.*

cia con la trayectoria del escritor; porque comprendemos mejor sus propósitos y sus hallazgos si prestamos atención a una serie de consideraciones dispersas en diversos escritos, que de manera complementaria van definiendo sus criterios rectores.

Creo que en primer lugar debe figurar esa afirmación rotunda que leemos en el inicio de su importante prólogo (1895) a los *Cuentos morales*: «Yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte, en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente» (II,13)[3]. La frase no puede pasar inadvertida, y más aún en una tradición crítica como ha sido la nuestra, en la que ese sintagma, «el arte por el arte» ha tenido con frecuencia un sentido más que negativo, peyorativo, de clara descalificación, lo que viene a delatar lo limitado y restrictivo de ciertos criterios estéticos que hemos arrastrado durante años. De manera casi siempre extremista y simple, se ha entendido que aludía a un arte esteticista gratuito, encerrado en una absurda y ridícula complacencia. Durante mucho tiempo, la belleza no ha sido un valor admitido sino de manera subordinada a alguna utilidad, sea como forma de enseñanza, o soporte de algún «mensaje» extraestético. De ese modo, encontrar tal afirmación al frente de un libro como éste –y en 1895– es un suceso altamente significativo. Representa, ante todo, una reivindicación de la autonomía del arte, que pocas veces ha sido defendida con tanta fuerza. Unos años antes, participando en la polémica sobre el naturalismo, había apuntado, entre otras consideraciones, un criterio de alcance que debemos relacionar con lo anterior. Después de opinar que Zola «ha venido a caer en el error de creer que el arte debe ser ciencia, y que como ciencia deben cultivarse la observación y experimentación»[4], expresa su convencimiento de que el arte «es una manera irreemplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad, que no puede darnos el estudio científico»[5]; y esta convicción sostiene y rige toda su obra narrativa.

Vayamos relacionando algunos criterios que encontramos dispersos a lo largo de años y de textos. El arte, y el arte literario en concreto, es sustancialmente independiente, goza de autonomía, al tiempo que propicia un conocimiento esencial. Ese conocimiento, que evidentemente no puede ser,

[3] *Todas las citas de sus cuentos proceden de los* Cuentos completos *de Clarín, edición, introducción, bibliografía y apéndices de Carolyn Richmond, dos tomos, Madrid, Alfaguara, 2000. Después de cada cita se consignar entre paréntesis el tomo y el número de la página.*

[4] *«Del naturalismo»* (La Diana, *1882*), *recogido por Sergio Beser en* Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, *Barcelona, Ed. Laia, 1972, p. 124.*

[5] Ibíd., *p. 143.*

como pretendía Zola, de carácter científico –relacionado con la mentalidad positiva– tampoco puede resolverse en filosofía ni agotarse en ella. En un texto de 1897 expresa su desagrado ante «los literatos que *hacen filosofía* con la literatura», lo que le parece un «vicio generalísimo», extendido en aquellos días. Es evidente –viene a decirnos– que la gran literatura ha de ser «honda», ha de suscitar pensamientos y puede servir al filósofo, proporcionándole datos o argumentos para sus reflexiones; pero lo que no se ha de hacer es convertir la literatura en filosofía[6].

Clarín cultivó el cuento y la novela corta de manera constante a lo largo de su trayectoria como escritor. Por lo menos lo podemos documentar desde 1876, año en que aparece publicado su primer relato conocido, «Estilicón (Vida y muerte de un periodista)», hasta 1901, año en que ve la luz como publicación póstuma el libro de cuentos *El gallo de Sócrates*, y esta dedicación a un género confiere personalidad a su obra. Oportunista del naturalismo, como se definió, vio en el cuento una manera de expresión literaria «más libre», menos sujeta a rigurosos criterios del momento[7]. Los métodos y las pretensiones propios del naturalismo no afectaron a sus cuentos, y cuando aparece, como en el caso de «Un documento», lo hace, no como procedimiento sino como elemento argumental. «Un documento» viene a ser el germen para una posible novela naturalista, a la que se alude, y cuyo argumento aparece resumido en la acción; pero abarca más: el contexto en el que surge la novela y lo que sucede más allá de sus páginas; las consecuencias en la vida de los personajes protagonistas del cuento que leemos, quienes son «documentos» para el libro que no podemos leer, aunque conocemos su contenido. Para sus cuentos no necesita de la observación y la experimentación; menos aún utilizar criterios científicos (biológicos, fisiológicos), ni tan siquiera analizar la fuerza determinista que el medio ejerce sobre los personajes. Cuando, a propósito de Daudet, hace una defensa de *Le petit chose*, está declarando al mismo tiempo los criterios que rigen la suya: «En tales obras no hacen falta más documentos que el corazón, la memoria y la fantasía, y no por eso valen menos que otros libros que vienen a ser producto y extracto de miles de datos acumulados, especies de *Digestos* del arte realista. A diferente propósito, diferente procedimiento»[8].

[6] *Véase el artículo «Paul Verlaine»* (La Ilustración Española y Americana, *8 de octubre de 1897*), *recogido en Clarín,* Obra olvidada, *selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, p. 180.*

[7] *Sergio Beser,* «La Regenta *y su circunstancia literaria*», *Introducción a su edición,* Clarín y «La Regenta», *Barcelona, Ed. Ariel, 1982, p. 35.*

[8] Mezclilla, *Madrid, Fernando Fe, 1889, p. 247.*

No es otra cosa lo que el escritor necesita para escribir relatos como «Doña Berta», «El Quin», «Cambio de luz» o «El entierro de la sardina»: memoria, fantasía y corazón; más la capacidad para «idealizar» todo elemento que ingrese en su prosa. Si volvemos al prólogo de *Cuentos morales* encontramos allí, además de la justificación del título (son *morales*, no por un propósito edificante, sino por «la atención de autor a los fenómenos de la conducta libre»), unos criterios de consecuencias estéticas. Recordemos: *Clarín* dice que no persigue principalmente «la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior,* su pensamiento, su sentir, su voluntad» (II, 13). Se ha abierto un camino hacia el vasto mundo interior, un itinerario y una exploración que desarrollará Leopoldo Alas, pero también, siguiendo sus huellas, Unamuno, Pérez de Ayala y, en otro sentido, escritores como Azorín o Gabriel Miró. Y todo ello cuando se va dando la espalda a lo que constituía el fundamento de la literatura realista; cuando se entienden como realidades estéticas menores –casi prescindibles– el argumento y la descripción, y como inadecuada la presencia del contexto «real» entendido como referente histórico, social o ideológico. En resumen, se trata de prescindir de los elementos extraliterarios, de las aportaciones que la narrativa realista incorporaba desde la historia o la psicología, o desde criterios de cariz sociológico, cuando no desde ese «método experimental» que siguiendo a Claude Bernard algunos pretendían utilizar. De todo esto se prescinde para operar con elementos literarios puros. No es la «psicología», entendida como procedimiento de análisis o de caracterización, de cara a la coherencia en la construcción del personaje, el referente metodológico tomado de la ciencia; no es el proceso psicológico lo que puede ser observado –o analizado– en doña Berta, sino los movimientos de su espíritu y los resortes de su voluntad. A un personaje como doña Berta no se le puede entender desde la psicología, sino desde la poesía; así como el relato del que es protagonista no debe su desarrollo a procedimientos realistas, sino a una estudiada construcción poemática, y los datos históricos no son sino elementos subordinados a la idea y a la emoción que se crea y se transmite. Las correspondencias antitéticas entre los espacios y sus elementos (Aren-Madrid; hierba fresca-nieve hollada; verdor intenso-terrenos yermos; aislamiento-muchedumbres, etc...); las frases que funcionan como *Leitmotiv;* la subordinación de la trama a la voluntad del personaje; el hallazgo de una verdad en el dolor, etc...; todo ello se eleva por encima de las pretensiones realistas para entrar en el ámbito del «hombre interior» del que participamos todos.

En un momento central de este relato, el capítulo VI, en la prosa del narrador irrumpe la voz del autor apuntando una idea comprometedora. El pintor Valencia, que había intuido el sentido de la historia de doña Berta relacionándola con «su capitán», hace una copia de un cuadro, el retrato de la señora cuando era joven, y se lo envía poco después junto con el retrato de la cabeza de aquel capitán (lo que va a modificar radicalmente la vida de la anciana). Del primer retrato dice el narrador que es «copia fiel del cuadro que estaba sobre la consola en el salón de Posadorio, pero copia idealizada y llena de expresión y vida, gracias al arte verdadero. Doña Berta, que apenas se reconocía en el retrato del salón, al mirar el nuevo, se vio de repente en un espejo... de hacía más de cuarenta años» (I, 340). El arte resucita la vida del pasado, que no vibraba en el tosco –y tal vez más realista– retrato tomado directamente «del natural». El «arte verdadero» brota de la intuición del artista cuando éste, sobre su técnica, vislumbra la idea (platónica) que el copista anterior no supo ver en aquella realidad presente que intentaba copiar; y copió, pero sin alma.

No es, pues, la presencia inmediata de la realidad, el «documento» obtenido gracias a la observación, lo que confiere entidad al «gran arte», sino la capacidad del artista para idealizar esa realidad. La vida que recobra la figura procede de ese privilegio del creador que le permite encontrar la verdad ideal a partir de la realidad, y fijarla para siempre en una forma lograda. El *Clarín* idealista vivifica una historia tan poco «realista» como es la de esta novela corta, pero tan llena de verdad y de vida.

Lo que acabamos de apuntar a propósito del relato poético de 1891 podemos encontrarlo en una novelita anterior, «Las dos cajas», que vio la luz en el *Almanaque de «La Ilustración» para el año de 1884*; había sido redactada en junio de 1883 –poco antes de que comenzara a escribir *La Regenta*–, y fue recogida en el volumen *Pipá* (1886). Es interesante ver cómo esta novela corta viene a ser similar a *Doña Berta* en estructura y sentido: comparten un esquema de búsqueda y hallazgo. Si la dama busca el cuadro donde se representa el momento de la muerte de su posible hijo, y lo que encuentra no es sólo el lienzo, sino a sí misma en la experiencia del dolor vivificador y en la conciencia de la supremacía de la duda sobre la fe (logrado todo ello a costa de abandonar el paraíso estéril en el que consumió la mayor parte de su existencia), el violinista Ventura –nombre irónicamente significativo– persigue el hallazgo de una expresión personal, su «música sincera», a cuyo logro lo sacrifica todo. La estructura es similar: los nueve capítulos cubren dos partes de sentido antitético: una primera de búsqueda y alejamiento del mundo, y una segunda en la que el hallazgo adquiere condiciones que sobrepasan el propósito. El prado de Aren es en

ésta obra el jardín cerrado, aislado, donde Ventura, en soledad, intuye la cercanía de esa expresión «sincera» aludida mediante referencias sinestésicas: «la humedad del relente pasaba al timbre de la cuerda; era más fresca y algo húmeda la nota del violín... Encontraba el músico cierto parecido entre el rayo de luna que bajaba y la vibración sonora que subía... Era una corriente de cierto fluido poético que ascendía y descendía como escala de Jacob» (I, 253). Compleja expresión poética donde se une la sutil presencia de la naturaleza con una intuición de lo sobrenatural. Sobreviene el fracaso: la sociedad no valora esa interpretación tan personal, y la estrecha necesidad –la supervivencia de su familia– obliga a Ventura a prostituir su arte, terminando como músico en un sórdido café de provincias. Allí, en medio de la indiferencia de todos, entre voces, gritos de los camareros, ruido de cucharillas y toses, «sonaba el violín como una queja de un alma dolorida por pena eterna, ante un Dios eternamente sordo a las quejas de las almas» (I, 262). La «música sincera» se logra cuando el artista ha soportado humillaciones y dolores, y no en un aislamiento que sólo propicia el dominio de la técnica, pero no el espíritu que ha de ser expresado. La «música sincera» es, pues, la expresión del amor y del dolor, y se alcanza después de haber perdido la fe en ella[9]. Soledad, sentimiento, búsqueda y hallazgo; manifestaciones del «hombre interior» en poética prosa.

No ha de pasar inadvertida la relación entre lo que Ventura persigue y lo que el autor pretendía lograr con su prosa. Un interesante texto de 1888, los «Pequeños poemas en prosa», es un documento que necesariamente hemos de tener presente. Dividido en nueve secuencias –o nueve poemas–, su propósito relevante es hacer una apología de la capacidad poética de la prosa, susceptible de alcanzar mayor hondura que el verso. El fragmento séptimo es el más explícito: «Las más dulces palabras y las más sublimes que suenan y sonaron en el mundo son y fueron prosa»; y concluye con una frase que guarda relación con el tema de la novela corta a la que nos hemos referido: «La prosa es algo más que la ausencia del verso, es la noble forma de la sinceridad absoluta»[10].

Esta «poesía sincera» que se logra en prosa con más hondura que en verso queda mejor definida en el «pequeño poema» que cierra la breve

[9] *Véase mi trabajo «El relato «Las dos cajas» en la obra narrativa de Clarín», en* Clarín y «La Regenta» en su tiempo, *(Actas del Simposio Internacional. Oviedo 1984), Universidad de Oviedo, 1987, pp. 859-872.*

[10] *«Pequeños poemas en prosa»,* Revista del antiguo Reino de Navarra, *núm. 15 (mayo 1888), reproducido por Fernando González Ollé en su artículo «Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín»,* Revista de Literatura, *núms. 49-50 (enero-junio 1964), pp. 49-67. El texto reproducido se encuentra en las pp. 52-53.*

serie, gracias al empleo de un procedimiento metafórico. El verso canta con su lira, y maravilla a la tierra. La prosa muestra entonces lo que llama también «su lira»: «en el fondo de un valle misterioso, rodeado de colinas de verdura eterna, le enseñó un espejo: el agua tranquila de un lago dormido. Allá abajo en las linfas serenas estaba pintado el cielo con sus resplandores, como pinta astros y nubes el agua quieta; al misterio poético de los abismos altos se añadía el misterio poético del abismo de abajo; la belleza del valle, como un marco del cuadro sublime, también se reflejaba en el agua. Hubo un silencio de la Naturaleza, que fue como una voz de la noche, como una voz que decía callando: «El lago canta mejor que la lira»[11]. *Clarín* sustituye el convencional y artificial «espejo que se pasea a lo largo del camino», metáfora caracterizadora de la novela realista, por el lago que en lo escondido de la naturaleza copia en vivo su belleza y su misterio, formando parte del mismo misterio, metáfora de raigambre romántica y, por ello, más cercana al espíritu simbolista finisecular.

«El sustrato de su narrativa breve es la tensión poesía-prosa», escribe Gonzalo Sobejano con precisión magistral[12]. Pero no todos los relatos de *Clarín*, como sabemos, responden al espíritu del párrafo citado. Dentro de la unidad de su mundo encontramos diversidad de tonos y de temas. Buena parte de sus cuentos pertenecen al terreno de la sátira, con elementos grotescos o burlescos y una prosa ácida e hiriente; pero tal vez los mejores sean los que parten de una emoción poética y construyen su trama sobre la historia de un sufrimiento: en torno a la omnipresencia del dolor –como «El Señor», «Doña Berta», «El Quin», etc...–, o sobre las respuestas –salvaciones o consuelos– que el autor encuentra como solución o paliativo de sus angustias en relatos como «Cambio de luz», «Un grabado» o «Un voto», entre otros. En no pocos casos resultan sorprendentes esas «tendencias masoquistas» que encontraba Sergio Beser en la reiterada «destrucción o derrota a que conduce a sus personajes más queridos»[13]; pero en otros casos lo que encontramos es una notable crueldad. Cuentos crueles son «Benedictino» o «Un viejo verde» y, de manera peculiar, «El entierro de la sardina», el cuento que aparece en el penúltimo lugar del libro póstumo *El gallo de Sócrates*. Es éste un curioso ejemplo de relato que, iniciado en clave grotesca, va modificando el tono narrativo para terminar convirtiendo lo grotesco en sarcasmo, lo ligero en grave, lo festivo

[11] Ibíd., *p. 53.*

[12] *Gonzalo Sobejano,* Clarín en su obra ejemplar, *Madrid, Castalia, 1985, p. 110.*

[13] *«En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 231 (1969), p. 533.*

en lúgubre y lo ridículo en conmovedor. La sinécdoque de novela contiene y emana intensidad poética.

«El entierro de la sardina» es un ejemplo claro de cuento novelesco[14], muy propio de su época, que resume en pocas páginas toda una existencia, resume un sentido de la vida, mediante el tratamiento magistral del espacio, del tiempo y del personaje central. En lo referente al espacio, es uno de los relatos clarinianos donde mejor se recrea y se transmite la sensación de la vida cotidiana en una decimonónica ciudad provinciana; en una ciudad levítica, rutinaria y mortecina, cuyos únicos días de liberación son las fiestas de Carnaval. La visión apretada de los sucesivos carnavales constituye la línea temporal; en esta peculiar conjunción de espacio y tiempo, la vida de Celso Arteaga, el protagonista, se nos presenta asociada a estas celebraciones anuales, y por tanto condensada desde su juventud hasta su vejez en momentos reveladores.

No asistimos en estas páginas a lo *habitual* en su vida, sino a lo *excepcional*, que paradójicamente es otro tipo de hábito, reiterado de manera similar todos los años en sus correspondientes fechas. Celso Arteaga es profesor, director de un colegio y, en ocasiones, juez municipal. Es uno de los hombres más formales de Rescoldo, su ciudad; pero a su inveterada seriedad sólo se alude en breves líneas; lo que se nos presenta del personaje es su noche de evasión y de éxito: su participación, después de cenar bien y de beber hasta alegrarse adecuadamente, en el «entierro de la sardina», ceremonia con la que, en la noche del Miércoles de Ceniza, terminan los carnavales. En esos días, el serio don Celso se transforma en un «hedonista temporero» –como le gustaba decir– y en el orador jocoso de más ingenio del lugar. Es un breve paréntesis en su vida formal, un paréntesis aceptado por todos y asumido por su sociedad.

El núcleo emotivo del cuento tiene que ver con esta «excepcionalidad»: en esas noches, la muchacha que recibe la ofrenda del orador carnavalesco viene a ser, por casualidad, la misma en dos años consecutivos en que don Celso deslumbra con su elocuente ingenio, estimulado por anteriores libaciones. Esa ofrenda –o regalo–, que consistía en una sardinita metálica, viene a parar a manos de la muchacha que más cerca tenía: Cecilia Pla. A partir de aquí, el narrador, con maestría, crea la sensación de un tenue sentimiento amoroso, tal vez mutuo. *Clarín* no hace hincapié en el tema sentimental; lo apunta adecuadamente, lo insinúa. Es una vaga sensación de

[14] *Véase el excelente ensayo de Gonzalo Sobejano «El cuento a la luz de la novela», estudio preliminar a Leopoldo Alas, «Clarín»,* Cuentos, *edición, prólogo y notas de Ángeles Ezama, Barcelona, Crítica, 1997.*

amor lo que percibe el lector, y lo que el mismo Celso parece experimentar. Pero una cosa es la jovial noche carnavalesca y otra muy distinta la vida cotidiana: se acercan esa noche y se mantienen a distancia el resto del año (la misma soledad e incomunicación expresada en «El dúo de la tos»).

Un matrimonio, al parecer de conveniencia, y el ejercicio de la judicatura en diferentes ciudades, llenan –sin que ocurra nada excepcional– la vida de Celso, hasta el momento en que jubilado, viudo y con los hijos casados, vuelve a Rescoldo para pasar allí sus últimos años. Casualmente también, tiene un breve encuentro con aquella Cecilia, a la que al principio no reconoce. Solterona, delgada, con el cabello canoso y pegado a las sienes, semejaba, por su aspecto, una sardina. En su desenlace, el título adquiere un nuevo y patético significado: una tarde, otra vez por casualidad, el anciano don Celso se cruza con un entierro que resulta ser el de esta mujer: el entierro de «la sardina».

Es una historia de encuentros casuales, de atracciones frustradas, fatal deterioro y efectiva soledad. El final es de un desengañado y amargo humorismo; un sarcasmo lanzado contra toda su vida, contemplada desde su extremo. Es un relato emotivo y triste que construye la materia de una historia alrededor del sentimiento de la soledad, que es su núcleo: la breve trama da cuerpo novelesco a una desolación –nada abstracta– a la que se le añade una punzada cruel. Entre lo excepcional –sólo en apariencia– y lo habitual, predomina en la vida lo segundo: lo rutinario y mortecino; y esto queda resumido en una pesimista generalización final: «¡Lo que era la vida! Un miércoles de Ceniza, un entierro de la sardina... y después la Cuaresma triunfante. Como Rescoldo, era el mundo entero. La alegría un relámpago; todo el año hastío y tristeza» (II, 303).

Es éste el penúltimo relato que acomodó *Clarín* en un libro; el que le sigue, el último, es aún más pesimista: todas las cenizas del «rescoldo» caen sobre una escena de apariencia real: la visita que en sus cada vez menos frecuentes viajes a Madrid realiza un narrador –en el que no podemos dejar de representarnos al mismo Leopoldo Alas– a un viejo maestro que sobrevive en olvido y en soledad. Una soledad paliada por la compañía de su vieja criada, la única persona que lo entiende, de la que el visitante recibe «por reflejo» el estado de ánimo del anciano. El escenario del encuentro tiene un carácter simbólico: una modesta habitación interior, sin pinturas, ni libros, ni casi muebles, cerrada, amurallada con telas y paños para no dejar entrar el frío, donde se refugia el viejo maestro, con los pies envueltos en una manta que casi se quema en el brasero de bronce. El frío de la vejez, la soledad y el desengaño. Sabe el anciano que los libros «no los leen», los artículos sí, «pero tampoco se entienden» (de manera que ya

no escribe), y hasta la correspondencia con sus pocos amigos es inútil, pues no hacen más que devolverle sus tristezas «con otro estilo». La obra de *Clarín* no podía cerrarse de manera más triste, con tan curioso cuento, «Reflejo (Confidencias)», cuyo subtítulo define mejor el sentido de un texto que es en realidad el «Epílogo» de su obra.

En el breve ensayo «La novela novelesca» confiesa *Clarín* que en las novelas contemporáneas echaba de menos la poesía: «Sí: suele le faltar la *poesía* en un sentido restringido y algo vago de la palabra; sentido que se explica mal, pero que todos comprenden bien»[15]. Esa poesía parece una aspiración; intenta definirla mediante referencias, tanteos, nombres de autores...; pero no hay mejor ejemplo que su propia obra: ese amplio esfuerzo narrativo en el que había logrado suscitar ideas y emociones inseparables de unas realidades estéticas: en un arte literario que, por serlo, contiene y propicia un conocimiento esencial. Desde *Pipá* hasta *El gallo de Sócrates* se despliega el más complejo y bello conjunto de relatos de la literatura española, relatos poéticos en los que el «hombre interior» expresa sus inquietudes, congojas, anhelos, logros y desengaños en una prosa que al potenciar lo expresivo se impregna de lo lírico, porque, como escribió, «el alma sincera, noble y franca siempre tiene algo de lira»[16].

[15] *«La novela novelesca», en* Ensayos y revistas *(1892); recogido por Sergio Beser,* Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, *p. 168.*

[16] Ibíd., Id.

La idealidad krausista en el fin de siglo XIX: Leopoldo Alas

Adolfo Sotelo Vázquez

Para Enrique Jorge Fernández,
in memoriam

Il y a un ordre du silence, avec ses saints,
ses prêtres et ses prophètes.

Edmond Jabès, 1951

Les morts dépendent entièrement
de notre fidélité

Vladimir Jankélévitch, 1986

I

En la trayectoria intelectual de Leopoldo Alas caben sin duda tres etapas, cuyo perfil esquemático es el siguiente: una inicial, dominada por la formación y los presupuestos krausistas (hasta 1880); una segunda etapa más permeable a las consideraciones del positivismo –que en literatura se traduce en una lectura independiente e inteligente del naturalismo de escuela– y para la que se podría proponer el término krauso-positivismo, si bien conviene no echar en saco roto que quien propone y define el término es Adolfo Posada en un ensayo titulado «Los fundamentos psicológicos de la educación según el Sr. González Serrano», incluido en el tomo *Ideas pedagógicas modernas* (1892), que prologó Leopoldo Alas, quien pese a tratar de la evolución del krausismo en España nada dice del término ni de la oportunidad de tal marbete para su propia andadura intelectual. Esta segunda etapa alcanzaría toda la década de los ochenta, aunque desde 1887, fecha de la publicación de *Apolo en Pafos* y de la mayoría de «Lecturas» de *Mezclilla* (1889), se observan las luces y las sombras que indican un renacimiento del idealismo, una voluntad de idealidad ética, que embargará al último *Clarín,* quien, sin desprenderse de las conquistas del naturalis-

mo y al aire de ciertas filosofías novísimas –todas ellas de raíz idealista y *desinteresada*– seguirá dando continuidad o, mejor dicho, repensando las invariantes del krausismo español. Las características fundamentales de esta etapa finisecular se advierten en sus recopilaciones de cuentos, especialmente *Cuentos morales* (1896) y en la reunión de textos heterogéneos, fechados entre el 91 y el 99, y que lleva el título de *Siglo pasado* (1901); heterogeneidad que responde a una tendencia que Mijaíl Bajtín anotó en la obra finisecular de Tolstoi, al prologar en 1929 la novela *Resurrección* (novela que, recordémoslo al paso, también prologó Alas): «Tolstoi se aleja cada vez más de la literatura y vierte su visión del mundo en forma de ensayo, de artículo, de tratado de compilación de aforismos [...] Las obras estrictamente literarias de este período están escritas en su viejo estilo, pero con la presencia predominante de la crítica, de la acusación, del moralismo. El combate encarnizado, pero sin esperanzas, que libra Tolstoi para elaborar una forma artística nueva, termina siempre con la victoria del moralista sobre el escritor: todas las obras de este período llevan esta marca»[1].

Las palabras del gran teórico ruso convienen también como anillo al dedo a los quehaceres del último *Clarín.* Todas sus obras, primordialmente las de la madurez, teñidas por un tinte autobiográfico, responden al fondo inquebrantable de moralista, derivado de la ética del krausismo, que produjo algunos males en la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX *(Clarín* los anota con imparcialidad en el prólogo, ya citado, de 1892 al libro de Adolfo Posada), pero también dejó «en buena parte de la juventud estudiosa e inteligente, como rastro perfumado, el sello de unción filosófica que engendraba el ánimo constante y fuerte del bien, el instinto de propaganda, de la vida ideal, de abnegación, pura y desinteresada»[2].

Coincidencia con Tolstoi (¡tan admirado por el último *Clarín!)* que responde a una profunda afinidad en lo que estaban defendiendo en el tramo final de sus andaduras vitales, y cuya síntesis más exacta la ha formulado el humanista Isaiah Berlin en su espléndido ensayo *El erizo y la zorra* a propósito del autor de *La Guerra y la Paz:* «La conciencia de las *corrientes profundas,* las *raisons de coeur,* que ellos no conocían por experiencia directa, pero ante las cuales –estaban convencidos– los artificios de la ciencia no eran más que una trampa, un engaño»[3].

[1] *Cito por Mijail Bajtín, «Prefacio a* Resurrección», Cuadernos Hispanoamericanos, *458 (1988), p. 11.*

[2] *David Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, *Madrid, Playor, 1984, p. 178. («Prólogo» a Adolfo Posada,* Ideas pedagógicas modernas).

[3] *Isaiah Berlin,* El erizo y la zorra, *Barcelona, Muchnik, 1998, p. 134.*

El descrédito de la ciencia positiva a finales del siglo XIX tenía raíces que el propio Berlin declara en «el pensamiento de todos aquellos que hablan de las razones del corazón, de la naturaleza moral o espiritual de los hombres, de lo sublime y las honduras, de la percepción *más profunda* de poetas y profetas»[4]. A Pascal y Blake, Rousseau y Schelling, Goethe y Coleridge, Chateaubriand y Carlyle hay que sumar a Leopardi y Tolstoi, a *Clarín* y a su mejor prolongación en la literatura española, el Unamuno de los «ensayos de conciencia» de los primeros años del siglo XX.

El *Clarín* finisecular, que se adivina en las consideraciones últimas de *Apolo en Pafos* (1887), creía que los poetas volverían a enseñar el camino de la luz, puesto que «hay en la verdad un principalísimo aspecto que sólo puede ser comprendido mediante el arte, esto es: en la expresión perfecta de su poesía»[5]. Las tendencias místico-artísticas que son ingrediente de la filosofía perenne de Alas se intensifican en la última década. Por dondequiera que tomemos su obra, llegamos a la misma evidencia: a la par que quiere ofrecernos una representación de la realidad más rica, más libre, más fluida, se empeña en tantear, balbucear, insinuar y abocetar los misterios de esa realidad, los relentes de misterio de la vida.

Una prolongación y, a la vez, una radicalización de este ideario se nos ofrece en Unamuno, a partir de la edición en tomo de los ensayos *En torno al casticismo* (1902). Tras atravesar una etapa de formación positivista, tras convivir con el pensamiento socialista, tras salvar la honda crisis personal, existencial e intelectual, de 1897, el primer Unamuno desemboca en un antirracionalismo que *Clarín* no formuló nunca de modo explícito. Las *raisons de coeur* pesan más en Unamuno, quien, no obstante, puede ser interpretado como el horizonte al que apuntaba la filosofía del Alas finisecular: es, cuando menos, un camino hermenéutico alternativo.

El dubitativo Hamlet al que dirigía sus cartas el último *Clarín,* como correlato del pensador solitario y desinteresado, se transforma, mediante la referencia a la escena V del primer acto del drama de Shakespeare, en el «espiritual» Hamlet que exclama: «Hay en los cielos y en la tierra, Horacio, más que lo que sueña tu filosofía». Se trata del paratexto inicial del ensayo «Intelectualidad y Espiritualidad» *(La España Moderna,* III, 1904), en el que Unamuno, mezclando datos autobiográficos con reflexiones librescas, afirma que lo verdaderamente real, lo real vital, sólo se puede indagar y conocer por el camino sentimental, por el camino poético. De ahí

[4] Ibidem, *p. 132.*

[5] *Lepoldo Alas «Clarín»,* Folletos literarios III. Apolo en Pafos (Interview) *(ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1989, p. 90.*

su aspiración a ser poeta y profeta, a engrosar la legión de hombres espirituales, que define como «los que no toleran la tiranía de la ciencia ni aun de la lógica, los que creen que no hay otro mundo dentro del nuestro y dormidas potencias misteriosas en el seno de nuestro espíritu, los que discurren con el corazón, y aun muchos que no discurren»[6]. Es el dominio de los espirituales, tan próximo al de algunos intelectuales *fin-de-siècle,* que llevan a sus últimas consecuencias la esencia del romanticismo europeo[7], cuyas luces apuntan a la individualidad, al impulso creador, a la independencia de la conciencia, a las necesidades emocionales no distorsionadas, pero cuyas sombras se extienden hasta el irracionalismo más histérico. Leopoldo Alas, filósofo de estirpe idealista y de moral krausista, se quedó –dada su prematura muerte en 1901– en la frontera de la implacable crónica del romanticismo de la desilusión, con unos flecos que intensifican la vertiente espiritualista. Unamuno –como recordó Ferrater Mora– no puede vivir, ni escribir sin la razón: «si pudiera escapar por entero al imperio de la razón, si pudiera reafirmarse como un irracional ser de carne y hueso que se afana por vivir eternamente, la tragedia desaparecería»[8]. Y la tragedia es la fuerza motriz de su pensamiento y de su literatura.

La inflexión del pensamiento de Alas a la altura de la última década del siglo reavivó y recreó la ética y la espiritualidad krausistas que perennemente alimentaron sus ideas, sin menoscabar su independencia, pero acentuando su autenticidad, su voluntad de predicar en pos de lo que llama, en el prólogo (1901) a su traducción de *Trabajo* de Zola, «ideas de amor y justicia, grandes y hermosas»[9], cuyo acompañamiento son todos aquellos sentimientos que combaten el egoísmo, proyectándose sobre el bien de la Humanidad, porque la utopía clariniana –establecida frecuentemente en diversos textos finiseculares– es la de un mañana, en el que «al llamarnos entonces *todos hermanos* podamos hacerlo racionalmente, es decir, sabiendo que existe un padre, un *Dios,* o una madre, una *Idea»* («Revista mínima», *La Publicidad,* 14-V-1890); o como escribe en la «Revista mínima» que dedica el 12 de abril de 1898 en *La Publicidad* a reseñar los Escritos de José Soler y Miquel, obra póstuma del intelectual leridano que publicó

[6] *Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y Espiritualidad»,* Ensayos, *t. IV, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 210.*

[7] *Tengo en cuenta los brillantes trabajos de Isaiah Berlin, «La esencia del romanticismo europeo»,* El poder de las ideas *(ed. H. Hardy), Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 307-314. Y* Las raíces del romanticismo *(ed. H. Hardy), Madrid, Taurus, 2000.*

[8] *José Ferrater Mora, «Unamuno: bosquejo de una filosofía»,* Obras selectas, *Madrid, Revista de Occidente, 1967, t. I, p. 60.*

[9] *David Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, *p. 255. («Prólogo» a Emile Zola,* Trabajo).

Joan Maragall, en la que insiste en los elementos perennes de la humanidad: «Lo primero no es ser de su siglo ni de su patria, lo primero es ser de todo *el tiempo*. Más que a España amo yo al mundo, y más que a mi tiempo a toda la historia de esta pobre, interesante humanidad que viene de las tinieblas y se esfuerza, incansable, por llegar a la luz. Las cosas constantes, fundamentales, son las que más interesan, las que más valen»[10].

De dicha inflexión y de la predicación del bien, junto con la exaltación de los sentimientos humanitarios, dieron cuenta los primeros críticos e intelectuales que se aproximaron, en ese momento, a la obra de *Clarín*. Urbano González Serrano, quien había sido discípulo de Nicolás Salmerón y circunstancialmente profesor del joven *Clarín*, al analizar el séptimo «Folleto literario», *Museum (Mi revista)* (1890), señalaba que la personalidad crítica y artística de Alas, al exceder de lo vulgar, era apasionada, añadiendo, «pero casi siempre se apasiona de causas nobles, y entonces la pasión es... muy hermosa. Siempre es bueno algo de pasión. Aunque se la considere generalmente como un mal, la pasión que siente por lo bueno y por lo justo, la que inspira el noble espíritu de innovación y reforma es digna de loa»[11].

Si González Serrano recordaba la pasión por la idealidad, por la verdadera actitud moral ante la vida de su antiguo discípulo, Soler y Miquel, en cuya formación desempeñó un papel privilegiado don Francisco Giner, adivinaba la legítima deuda que contraían las narraciones finiseculares de *Clarín* con el espíritu evangélico de don Francisco, tanto en «la visión caliente y preñada de sentimiento» de la realidad, como en la «aspiración de algo que sentimos dentro de nosotros pidiendo esa u otra equivalente satisfacción de satisfacciones, satisfacción suprema»[12]. Soler y Miquel consideraba a *Clarín* como un idealista cristiano, cuyos anhelos providencialistas al estar atados a la razón, se alimentaban, a la vez, de dudas y de esperanzas.

Es sabido que José Enrique Rodó, el joven maestro del modernismo hispanoamericano, atinó en 1895 a ver la riqueza polifónica de la obra de *Clarín*. Precisamente, al analizar la inflexión intelectual de Alas en la última década todos los indicadores que mencionaba convergían en caracterizar su pensamiento en la esfera de un idealismo generoso, desinteresado, opuesto

[10] *Ambas «Revistas mínimas» las he recogido en el segundo tomo de mi tesis doctoral,* Investigaciones sobre el regeneracionismo liberal en las letras españolas (1860-1905), *Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987.*

[11] *Adolfo Sotelo Vázquez,* Leopoldo Alas y el fin de siglo, *Barcelona, PPU, 1988, p. 41 [Urbano González Serrano,* Museum. Folletos literarios (VII) *por Leopoldo Alas (Clarín)»,* Estudios Críticos *(1892)].*

[12] *Adolfo Sotelo Vázquez,* Lepoldo Alas y el fin de siglo, *pp. 60 y 69. [José Soler y Miquel, «Los cuentos de Clarín» (1895), y* «Cuentos morales *por Leopoldo Alas» (1896)].*

al utilitarismo y al egoísmo, y del que se desprendía un intenso aroma de belleza moral. Rodó, que dice no compartir por entero los entusiasmos de Alas, reconocía –tomando como referencia la «Revista literaria» que *Clarín* había publicado en noviembre de 1889 en *La España Moderna* acerca de *La Unidad Católica* de Díaz Ordóñez– la autenticidad de las apetencias de idealidad, pragmatizadas en la inefable caridad, el olvido de las vanidades y las obras humanitarias que anidaban en el espíritu del intelectual asturiano.

Unos años después, tras el fallecimiento de Leopoldo Alas, varios de sus compañeros en la Universidad de Oviedo –Adolfo Buylla, Adolfo Posada y Rafael Altamira– al trazar desde diferentes tribunas la semblanza de *Clarín,* insistían en la estrecha vinculación de lo religioso, lo ético y lo social que anudaba su pensamiento, tanto en sus quehaceres literarios como académicos. Me referiré exclusivamente al espléndido discurso de apertura del año académico de 1901-1902 en la Universidad de Oviedo, leído por el decano de la Facultad de Derecho, Adolfo Buylla, y vertebrado en torno a la personalidad y el ideario de Alas. Quien era uno de los máximos exponentes del reformismo social de estirpe krausista, evoca la personalidad de Alas como vivo ejemplo del razonamiento y de la especulación, a la par que enfatiza «el culto a la idealidad, el amor a la belleza»[13], del que no cabe otra traducción que la de los sentimientos humanitarios de la caridad y de la solidaridad. Por ello al cerrar su discurso, Buylla invoca la contribución de Alas –recuérdese que para Sanz de Río y para don Francisco Giner el trabajo intelectual debe ser también inspiración para la acción en la vida– la ciudad futura, «edificada para alojar a la humanidad que realice perdurablemente la verdad, la belleza, el bien»[14]. Ciudad futura dibujada por el *Ideal de la Humanidad para la vida* y en cuya construcción había trabajado el jornalero del espíritu que había fallecido meses antes.

A la luz de este sumario recordatorio de los diversos perfiles de Alas que trazaron intelectuales próximos a su órbita, se intuye al jornalero del espíritu que él mismo había dibujado en el cuento de 1892. La terrible mina –acaso el único cielo que existe– en la que labora es la conciencia personal (cuyo valor supremo suscriben todos los pensadores krausistas), abonada por las exploraciones de las insuficientes verdades de la historia y de la filosofía: «Yo trabajo en la filosofía y en la historia y sé que cuanto más trabajo me acerco más al desengaño»[15].

[13] *Adolfo A. Buylla / Pedro Sainz Rodríguez,* Dos discursos académicos sobre Lepoldo Alas, *Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, p. 35.*

[14] Ibidem, *p. 53.*

[15] *Leopoldo Alas «Clarín», «Un jornalero»,* El Señor y lo demás, son cuentos *ed. Gonzalo Sobejano), Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1988, p. 190.*

Desengaño cuyo único asidero es el trabajo, la voluntad y el esfuerzo de la predicación, de la escritura. La existencia del jornalero del espíritu queda legitimada por sus inacabables esfuerzos de Sísifo para dar validez, desde la racionalidad, a los anhelos de idealidad, de amor y de justicia, cuya pragmática exige sacrificio, caridad, altruismo..., sumatorio que el joven *Clarín* de *Solos* (1881) llamó virtud («Sólo la virtud tiene argumentos poderosos contra el pesimismo»[16]) en un doble sentido: de hábito del alma para el vivir según el deber moral; y en el alcance de las acciones que conllevan el bien de la humanidad[17]. En ese trabajo, cuyo único espejo es la conciencia, es en lo que se afirma el intelectual Fernando Vidal, *alter ego* de Alas: «He tenido en el mundo ilusiones, amores, ideales, grandes entusiasmos, hasta grandes ambiciones; todo lo he ido perdiendo; ya no creo en las mujeres, en los héroes, en los *credos,* en los sistemas; pero de lo único que no reniego es del trabajo; es la historia de mi corazón, el espejo de mi existencia; en el caos universal yo no me reconocería a mí propio si no me reconociera en la estela de mis esfuerzos»[18].

El oficio de intelectual, tal y como lo entiende Vidal, tal y como lo entendía *Clarín,* daba validez de un modo radicalmente rebelde a la entrega de sus maestros: «Somos vulgarizadores de ese brillante ácido prúsico que sacamos de las grandes minas de los maestros»[19]. El *Ideal* no era la palabra cerrada de Krause y Sanz del Río, sino el yunque incesante de Giner, un esfuerzo cotidiano por erigir los quehaceres intelectuales y artísticos como actividades que, sabedoras de sus límites (todos los grandes textos krausistas saben de la servidumbre decisiva y última de la muerte), postulan un destino utópico, las esperanzas de un ensueño, el porvenir espiritual del racionalismo armónico, tanto en la austera reforma de la propia personalidad como en el «sacerdocio de servir eficazmente a sus semejantes»[20], según expresiones del último Leopoldo Alas.

II

Las invariantes del pensamiento de *Clarín,* aún con la notoria inflexión del fin de siglo y con su sincero acercamiento al espíritu nuevo (magistral-

[16] *Leopoldo Alas «Clarín», «Cavilaciones»,* Solos, *Madrid, Fernando Fe, 1891, p. 86.*
[17] *No es éste el lugar, pero sería interesante leer la naturaleza y la pragmática de esta zona del ideario clariniano a la luz de* Le fondement de la morale *de A. Schopenhauer, que A. Burdeau tradujo para Alcan en 1875.* Cf. *La excelente edición facsímil, con introducción de Alain Roger, de Aubier-Montaigne (París, 1978).*
[18] *Leopoldo Alas «Clarín», «Un jornalero»,* El Señor y lo demás, son cuentos, *p. 190.*
[19] *Yvan Lissorgues,* Clarín político, *Barcelona, Lumen, 1989, t. II, p. 208.*
[20] Ibidem, *p. 207.*

mente estudiado por Yvan Lissorgues[21]) tienen su origen y su vertebración en el ideario krausista, de cuyo itinerario en el último cuarto del siglo XIX él es un mojón imprescindible.

Don Francisco Giner de los Ríos, a quien el autor de *La Regenta* llama en 1886 (reseñando *Los pazos de Ulloa)* «mi constante maestro», había expresado en 1870, haciendo apresurado inventario de los efectos de la *Gloriosa,* su desazón y desencanto por lo sucedido: el 68 se había fraguado desde la libertad, la igualdad, la lealtad y la solidaridad, y lo que Giner veía meses después era desencanto, «sorda desesperación de todos los oprimidos», «hostilidad creciente de todos los instintos groseros»[22], era tiranía, perjurio, iniquidad. El balance, sin duda exagerado y tal vez erróneo, procede de un texto capital –«La juventud y el movimiento social»– para entender la proyección de su ideario y de su magisterio en sus discípulos más queridos como Leopoldo Alas. En este magnífico ensayo que se abre con una cita del «Discurso inaugural de los estudios universitarios en 1851» a cargo de Julián Sanz del Río, Giner no sólo daba rienda suelta a su enojo, sino que con el habitual proceder del regeneracionismo krausista, trazaba la dirección de un camino que la verdadera juventud activa, inteligente y enérgica debía recorrer. Ese camino es el del sacrificio, el del ejercicio de la conciencia moral, el de la rectitud del deber y de la conducta (Giner habla de «espíritus rectos y bien sentidos»), en lucha incesante contra «el marasmo de la posesión», de la soberbia, la altanería, la vulgaridad y el nudo gordiano de las dolencias sociales: la pasión egoísta.

El ideario de Giner, como nos enseñó López Morillas[23], se radicalizó camino del desastre del 98, manteniendo incólume la exigencia –por la vía de la predicación y de la redención pedagógica– de ideales, de estímulos a la acción eficaz contra los males que resumía en el egoísmo. Los remedios se contenían en el compendio de la virtud moral, cuyo eje vertebrador (tal y como decían los *Principios de Derecho Natural* redactados por Giner y Alfredo Calderón) era «la *humanidad o filantropía,* virtud sin la cual los remedios de toda clase de males eran *vana exterioridad»*[24].

[21] Cf. *Yvan Lissorgues,* El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas «Clarín», *Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1996.*

[22] *Francisco Giner de los Ríos, «La juventud y el movimiento social» (1870),* Obras Completas, *t. VII,* Estudios sobre educación, *Madrid, Espasa Calpe, 1935, p. 109.*

[23] Cf. *Juan López Morillas,* Racionalismo pragmático. El pensamiento de Francisco Giner de los Ríos, *Madrid, Alianza, 1988.*

[24] *Francisco Giner de los Ríos,* Prolegómenos del Derecho. Principios de Derecho Natural. Obras Completas, *Madrid, La Lectura, 1916, t. I, p. 142. La primera edición del libro fue publicada en Madrid por la Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo en 1873.*

Al margen de la vía pedagógica –esencial para la edificación del hombre nuevo– la filosofía del derecho krausista exigía como acciones eficaces contra el egoísmo las que catalizan los sentimientos humanitarios, que el *corpus* filosófico krausista encerraba en el concepto de beneficencia. Ahora bien, estos sentimientos humanitarios dirigidos a combatir los males corporales, intelectuales y morales deben nacer de la autenticidad de los hombres, de su querencia invencible por el bien, porque –cito a Giner– «la acción del Estado y de sus funcionarios obedece exclusivamente a un mero precepto legal, no al propósito de realizar la obra benéfica por puro motivo del bien»[25]. Dicho con laconismo: los sentimientos humanitarios y las acciones de ellos derivadas deben ser la pragmática de la idea del bien que atesora cada conciencia y cada voluntad moral.

Clarín hace suyas estas ideas con una intensa particularidad, que los «Prolegómenos del Derecho» de Giner y Calderón también habían codificado. La virtud moral de *humanidad* o de *filantropía* o la que posibilita la impresión de los sentimientos humanitarios, cuando «se inspira del amor de Dios y a todos los seres en Él, constituye la caridad, en que recibe dicho fin su suprema consagración religiosa»[26]. La virtud moral de *humanidad* o de *filantropía* es en el pensamiento de Alas la caridad, y sólo desde sus estímulos se puede luchar contra el egoísmo, tanto en la esfera individual como en la social, porque conviene, al hilo de lo que decimos, retener dos consideraciones. De un lado, el recordatorio grave con el que cierra la fantasía utópica sobre la inmortalidad que conforma su cuento *El pecado original,* publicado en el tomo *El gallo de Sócrates* (1901): *«El pecado original,* el que priva al hombre de vivir *sin morir,* es el egoísmo, el desamor, la envidia»[27]. De otro, la tajante afirmación que el asturiano universal dejó escrita en una carta a Menéndez Pelayo del 12 de marzo de 1888: «Y en cuanto a mí, creo firmemente que si hay, como no dudo, Dios y orden divino, etc., etc., el Derecho es lo que dice Krause. Si no hay Dios, será lo que Dios quiera, pero poco importa»[28].

Afirmación que está reforzada por la luz que arrojan sus propias conferencias académicas en la Universidad de Oviedo, de íntima semejanza con las lecciones y las directrices de la Filosofía del Derecho de Giner. No conviene olvidar, en este sentido, que tanto en su tesis doctoral *El Derecho y*

[25] Ibidem, *p. 143.*
[26] Ibidem, *p. 142.*
[27] *Leopoldo Alas «Clarín», «El pecado original»,* El gallo de Sócrates, *Madrid, Maucci, 1901, p. 104.*
[28] *Marcelino Menéndez Pelayo / Leopoldo Alas «Clarín»,* Epistolario *(prólogo Gregorio Marañón / notas Adolfo Alas), Madrid, Escorial, 1943, p. 46.*

la Moralidad (1878) como en sus *Apuntes de clase* (1897), que pueden servir como eslabones primero y último de su pensamiento en torno al derecho natural, *Clarín* se afirma en que el derecho no es simplemente norma, sino conducta.

A lo largo de toda su trayectoria intelectual el autor de *La Regenta* sostiene, sin apenas vacilaciones, que la condición de toda la vida y del orden universal todo es la existencia de Dios. En la última década del siglo XIX ese postulado racional será intensamente vivido y expresado tanto en su actividad de pedagogo moralista, como en la de narrador, pues *Superchería, El Señor, Cambio de luz, El frío del Papa, Un grabado, El gallo de Sócrates* y *Un voto* forman un importante abanico que tematiza la religiosidad entre 1892 y 1897, tal y como el joven Unamuno apreciará en la intensa correspondencia epistolar que cruza con *Clarín* durante los últimos años de la centuria. Ahora bien, la suprema potestad de Dios en todos los órdenes es una afirmación incuestionable, y su paternidad se convierte en columna vertebral para la ordenación de la vida racionalmente vivida: el «todo estaba bien» de Jorge Arial, protagonista de la conversión que narra el cuento *Cambio de luz*[29]. Desde este prisma, las consideraciones de Alas –pienso en un texto paradigmático como *Un Discurso* (1891) o en los guiones de sus clases– son enteramente deudoras de las tesis sostenidas por Giner y, en general, por el krausismo español. Del pensamiento krausista recoge «el oficio de intelectual como la predicación de *lo* trascendente, de todo el mundo de valores, de toda la *voluntad moral* –de «poesía»– que constituye la autenticidad del hombre»[30]; y la esencia radical de la autenticidad del hombre es la religación al misterio, a la otra luz de Arial, porque como dice el gallo del relato simbólico *El gallo de Sócrates (Los lunes de El Imparcial,* 21-IX-1896): «El que *demuestra* toda la vida, la deja hueca. Saber el porqué de todo es quedarse con la geometría de las cosas y sin la sustancia de nada. Reducir el mundo a una ecuación es dejarlo sin pies ni cabeza»[31].

Clarín aprendió a ser un buceador del pensamiento religioso en las clases de los maestros krausistas. Concretamente, en la polémica que sostuvo con Alfredo Calderón en las páginas del periódico salmeroniano *La Justicia,* a principios de 1889, se recuerda como joven estudiante de la cátedra

[29] *Sobre* Cambio de luz *puede verse mi artículo,* «Cambio de luz, *palimpsesto*» España Contemporánea, *VIII-2 (1995), pp. 101-116. Y su complemento,* «Cambio de luz *y el pensamiento krausista de Leopoldo Alas»,* Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, *22 (1995), pp. 45-60.*

[30] *Mariano Maresca,* Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español, *Granada, Diputación de Granada, 1985, p. 39.*

[31] *Leopoldo Alas «Clarín», «El gallo de Sócrates»,* El gallo de Sócrates, *p. 11.*

de metafísica de Salmerón, en la que la voz persuasiva del maestro llegaba «en lo que llamaba él la *lógica subjetiva,* a la idea de Dios como el ser supremo». La memoria de *Clarín* es precisa y diáfana: «La emoción inolvidable, solemne, severa, augusta, que produciría en mi alma de creyente sobrecogido, temeroso de ser idólatra amando a Dios, aquel rayo de luz de color de fe, que bajaba en palabra sublime de los labios del filósofo; Dios era allí una esperanza... analítica, pero al fin esperanza; era probable que hubiera Dios; para la *idea* lo había; pero no había que anticiparse; todas las precauciones eran pocas para no caer en idealismos subjetivos, en idolatrías (pícara idolatría). Salmerón era para mí el piloto que en noche de tempestad nos ofrecía el puerto si éramos prudentes; aquella luz que en lontananza oscura creíamos vislumbrar, podía ser tierra firme... pero había que seguir luchando con las olas...»[32].

No son estos excepcionales recuerdos lo verdaderamente importante, sino que en sus planteamientos, sobre todo en los de la última década, comprende a Dios al modo como lo hacía Giner, quien entendía al Ser Supremo como condición de la vida de los seres, cuyas esencias de temporalidad y libertad articula el Derecho. Así en los famosos *Prolegómenos del Derecho. Principios de Derecho Natural,* que Giner redactó junto con su discípulo Alfredo Calderón, y que, como recuerdan Adolfo Posada y Leopoldo Palacios, eran el manual de los cursos ovetenses de Alas, se dice: «Finalmente, el organismo de las relaciones, no sólo del Estado, sino del Derecho mismo, como un orden de condicionalidad universal que enlaza y une entre sí a todos los seres desde el punto de vista de la dependencia en que se hallan constituidos sus fines respecto de las libres condiciones a ellos adecuadas, está todo él sometido al Principio supremo de toda realidad y de toda vida. Refiérese, por tanto, la justicia relativa del hombre a la Justicia absoluta de Dios, que es a la par su fundamento y el eterno ejemplo para la vida racional humana»[33].

La suprema potestad de Dios en todos los órdenes es, para Giner, una afirmación incuestionable, tal como revela este emblemático fragmento de *La persona social* (1899): «La afirmación de la absoluta soberanía de Dios, como única fuente de donde toda potestad se origina, y en cuyo nombre y para cuyo servicio son sólo parcial y relativamente soberanos todos los poderes de la tierra, es punto en que coinciden, sin la más mínima discre-

[32] *Leopoldo Alas «Clarín», «A mi corresponsal. Cajista anónimo de* La Justicia» (La Justicia, 9-II-1899).

[33] *F. Giner de los Ríos,* Prolegómenos del Derecho. Principios de Derecho Natural, Obras Completas, *pp. 202-203.*

pancia, cuantas direcciones se han venido señalando dentro de la teoría llamada del derecho divino»[34].

Numerosos textos académicos de Alas presentan una fundamental analogía con el ideario krausista de Giner. Únicamente quiero llamar la atención sobre dos pasajes de los apuntes de las clases de *Clarín,* en los que se sustenta la suprema potestad divina y la necesidad irrenunciable de Dios como cimiento de las ideas de derecho y justicia. En el primero de ellos, y al modo teresiano y del propio Arial convertido a la nueva luz de la fe, afirma el principal fin religioso de toda actividad humana: «Porque así como se dice en forma vulgar, para que lo entiendan todos, esto de que Dios está en todas partes, con esto se significa también que todo en la vida tiene religiosidad; es que Dios, en efecto, está en todo, preside a todo, es el fondo de todo y, por consiguiente, toda actividad es, en este sentido, religiosa. Por eso no hay que considerar el fin religioso al decir que es el primero, sino jerárquicamente; no ha de entenderse por ser el primero así como que se acaba y queda aparte, sino que va influyendo y va como dando un tinte propio de su naturaleza a todos los demás actos de la vida, los cuales por esto, y por sí mismos, tienen una dignidad religiosa»[35].

En el segundo, establece la interdependencia de la idea de justicia con la de libertad y Dios, sosteniendo que la idea de justicia sin la de Dios, es imposible; y no admitiendo que «eso que se llama la libertad sea independiente de Dios», para añadir que «Todo es mediante Dios: sin Él no hay nada»[36].

Con este andamiaje intelectual se hace inconcebible un universo sin padre: «el universo sin padre, daba espanto por lo azaroso de su suerte»[37], escribe el narrador de *Viaje redondo,* el cuento de 1896; «no podía ser que el universo no tuviera padre»[38], reflexiona el doctor Glauben, *alter ego* de *Clarín* en *Un grabado* (1894). Y, simétricamente, se asocia la idea del bien a ese padre, del que emana la única racionalidad humana posible. Leopol-

[34] *Francisco Giner de los Ríos,* La Persona social. Estudios y fragmentos, *Madrid, Victoriano Suárez, 1899, p. 347.*

[35] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Apuntes de clase de Clarín *(recogidos por José María Abascal), Oviedo, Biblioteca Académica Asturiana, 1986, p. 320. Se trata de la conferenia 59 del curso 1895-96.*

[36] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Conferencias *(recogidas por Arturo Buylla),* Apud *J. García Sánchez,* Leopoldo Alas universitario, *pp. 181 y 185. Se trata de la conferencia 17 del curso 1899-1900.*

[37] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Viaje redondo *(«Almanaque» de* La Ilustración Española y Americana, *1896),* Cuentos morales, *Madrid, La España Editorial, 1896, p. 172.*

[38] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Un grabado, Cuentos morales, *p. 152. Anotemos que «glauben» (verbo transitivo) en alemán significa «creer».*

do Alas, sin ninguna máscara lo explicó en el prólogo de *Cuentos morales*. Por una parte, la preocupación por el pensamiento, el sentimiento y la voluntad del hombre interior –el hombre entendido como realidad moral–, y por otra, «la sinceridad que me hace dejar traslucir en casi todas mis invenciones otra idea capital, que hoy me *llena más* el alma (más y mejor ¡parece mentira!) que el amor de la mujer me llenó nunca. Esta idea es la del Bien unida a la palabra que le da vida y calor: Dios»[39].

Predicar la idealidad, la verdadera actitud moral ante la vida, la que emana del bien, conlleva necesariamente la virtud de *humanidad* o de *filantropía*. En el texto que quizás tenga mayor relevancia doctrinal dentro del período de madurez de Alas, el discurso inaugural del curso universitario ovetense de 1891-92, que vio la luz como su octavo «Folleto literario», y cuyo tema es la crítica del utilitarismo como ideario pedagógico y del egoísmo como falsa actitud moral, *Clarín* medita desde la idea de la muerte y desde sus enseñanzas, convencido de que quien vive y se sacrifica, quien practica la filantropía, sabe que ha de morir «y que para él la vida con la idea de la muerte toma perspectivas ideales»[40], engendrando el desinterés, los sentimientos humanitarios, la idealidad. Sólo desde la idea de la muerte tiene racionalidad la vida, vivida según el deber moral, tanto en la dimensión de vivir para el alma como en su proyección en los demás quehaceres. La vida racionalmente vivida no puede ser otra que la que se vive desde la figuración de la muerte, que alimenta tanto el deber moral como la bondad, según lo expone en otro texto capital, «La leyenda de oro»: «En el mundo no ha vivido racionalmente nadie más que los buenos. Todos los demás, genios, conquistadores, sabios, poderosos, si no han ajustado su conducta a la ley del deber como pensamiento capital, constante, han vivido como locos»[41].

Al margen del proyecto de enseñanza idealista que contiene el «Folleto literario» de 1891, que se asienta sobre el cultivo de las humanidades –que ofrecen grandeza desinteresada y ayudan a pensar–, hay en *Un discurso* un hilo conductor de estirpe kantiana, pragmatizada en el ideal krausista, según el cual el obrar desinteresado, el amor del bien o del deber, repudia el egoísmo, tanto el individual como el social (que *Clarín* denomina «nacional»), y cuyo sumatorio constituye una idea capital del utilitarismo

[39] *Leopoldo Alas «Clarín», «Prólogo»,* Cuentos morales, *p. VII.*

[40] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Un discurso. Folletos literarios, VIII, *Madrid, Fernando Fe, 1891, p. 55.*

[41] *Leopoldo Alas «Clarín», «La leyenda de oro»* (La Ilustración Española y Americana, *30-I-1897),* Siglo pasado, *Madrid, Antonio López, 1901, p. 93.*

pedagógico. Sin propugnar la renuncia al patriotismo, que puede ser tan sólo un egoísmo disfrazado de altruismo nacional, Alas propone, en cambio, una escala de valores regida por la racionalidad, el deber y el bien: «Sólo diciendo: primero la idea, Dios; después la humanidad, después la patria, yo lo último, hay autoridad racional para sujetar al egoísmo natural, verdadero, al más terrible, al más cierto, al de la bestia ángel de Pascal»[42].

A otra luz, *Clarín* cree que el utilitarismo con sus raíces egoístas es la línea medular de la ética del positivismo filosófico. En el dominio de la conducta social y sus aplicaciones, el utilitarismo como correlato del positivismo es una concepción antimetafísica, que niega la realidad que no sea la experimentable y que queda clausurado en un empirismo ético que solamente se propone la hegemonía de lo material. Convencido de que la vida no «es para la utilidad empíricamente considerada, fuera de toda finalidad metafísica», *Clarín* se decanta en la etapa finisecular por el debate puro, desinteresado. *Clarín* se inclina a la metafísica, no porque en ella esté la curación de todos los males, sino porque sin su apoyo la idealidad se menoscaba, se empequeñece y carecen de sentido todas las necesidades racionales. Partícipe del «espíritu nuevo», de la sed de metafísica, de la dialéctica religiosa entre la razón y el misterio, Alas afirma continuamente la necesidad vital que tiene el hombre de idealidad. Si en *Un discurso* (1891) sostiene que «no lo dudemos: el individuo no vive de utilitarismo; el individuo cree, o padece dudando, o se desespera y niega, o niega sin dolor, por enfermedad del espíritu, o por esfuerzo moral que puede tener su misteriosa grandeza, su idealidad, *negativa,* pero no menos idealidad»[43], en la segunda de las *Cartas a Hamlet* (1896) ilumina la cara metodológica del «espíritu nuevo»: «El espíritu nuevo (en las puras regiones de la reflexión filosófica) no consiste en pretender haber descubierto que se puede saber lo que *tampoco el positivismo sabía si se puede saber o no.* Lo que el espíritu nuevo cree haber descubierto es que no se *puede vivir bien* sin pensar en eso. Lo metafísico es, por lo menos, un postulado práctico de la necesidad racional»[44].

Sumergido en las contingencias de la realidad, apelando a una educación que sea alimento para el porvenir que no ha de ver, Alas con el equipaje intelectual aprendido en Renan, Carlyle y Tolstoi, acomodado en la columna vertebral del pensamiento krausista español, aspira, en el fin de siglo, a una renovación religiosa de la vida del alma que desemboque en lo otro, en la fra-

[42] *Leopoldo Alas «Clarín»,* Un discurso. Folletos literarios, VIII, *p. 52.*

[43] Ibidem, *p. 58.*

[44] *Leopoldo Alas «Clarín», «Cartas a Hamlet»* (La Ilustrción Española y Americana, *9-IV-1896),* Siglo Pasado, p. 172.

ternidad racionalmente entendida; es decir, en la existencia de un padre, de un Dios. Quiere agotar el campo de lo posible, «penetrar en el misterio para saber su destino, porque teme y quiere esperar ser feliz»[45], según dice el personaje (¡tan autobiográfico!) de su diálogo *Jorge,* publicado en *Siglo pasado.*

Desde esta arquitectura filosófica y moral se entiende el voto de Pablo Leal, el personaje central del cuento *Un voto* (1897) y la actitud del coprotagonista del cuento *Para vicios,* que vio la luz en *Cuentos morales.* Me detengo muy brevemente en ambos ejemplos. En la narración de 1897, Pablo Leal hace un voto por el que ofrece a cambio de la salvación de su hijo enfermo, el naufragio del drama que está a punto de estrenar: «Prometo recibir la silba con toda la serenidad que pueda, pensando en cosas más altas, de piedad, de caridad, de filosofía...»[46]. En el segundo ejemplo, en una ignominada ciudad de provincias el narrador presenta a dos personajes antitéticos. Doña Indalecia, viuda de sesenta años y ferviente beata, organiza la caridad: «amaba los organismos caritativos mucho más que la caridad». Frente a ella, el director de la Biblioteca Provincial, un vejete muy distraído, don Pantaleón Bonilla, que practica la caridad desinteresada. Doña Indalecia, que actúa como policía de la caridad le acusa de corromper a la sociedad y de subvencionar el vicio, y le convence para que se enmiende: «cada cual a lo suyo; ustedes a su caridad, yo a mis libros, cada cual a su vocación, asiente Bonilla». No obstante, poco dura la enmienda. Don Pantaleón vuelve a las andadas de protector de pordioseros, mujeres harapientas y pilluelos descalzos. Acusado de nuevo de «demagogo de las limosnas», Bonilla se justifica desde el pensamiento de Alas. Manejando el criterio de moralidad y convencido de que hay que ser bueno, quiere volver a ser «la calderilla de la filantropía» y «creer que no me condeno». El humorismo del final del cuento no torna opaca la lección de la luz del deber moral como única conducta posible ni la enseñanza de la idealidad pragmatizada en el sentimiento humanitario de la compasión y de la caridad:

> «Y Bonilla [...] empezó a echar calderilla a puñados, como el labrador que siembra y arroja el grano sin responder, más que con la esperanza, de la simiente que fructifica... Y según soltaba perros chicos y grandes, iba diciendo don Pantaleón:
>
> –Ea, ea... tomad... para vicios... para vicios...»[47].

[45] *Leopoldo Alas «Clarín», «Jorge»* («La Ilustración Española y Americana», *22-VIII-1899),* Siglo pasado, *p. 86.*

[46] *Leopoldo Alas «Clarín», «Un voto» («Almanaque de* La Ilustración Española y Americana, *1898),* El gallo de Sócrates, p. 75.

[47] *Leopoldo Alas «Clarín», «Para vicios»,* Cuentos morales, *pp. 97-104.*

Desde el único cielo posible, desde la conciencia y los deberes que son el sustento de la idealidad, Alas y sus personajes finiseculares, Jorge Arial, el doctor Glauben, Pablo Leal o Emilio Serrano (el protagonista de la narración «Aprensiones» de *El gallo de Sócrates)* nos ofrecen diversas facetas de «la gran pasión de la idealidad moderna»[48], marbete que emplea el propio *Clarín* en «Cartas a Hamlet» para denominar la órbita intelectual –la necesidad racional de la metafísica– por la que viaja su pensamiento o su íntimo monólogo desdoblado en diversas formas literarias, que dejan al descubierto su continuada guerra de guerrillas de moralista –«entre un *sistema* (que no sea el de la absoluta certeza) y una filosofía... de guerrillas, es acaso preferible esta última, desde el punto de la independencia personal»[49]–, sus ansias de idealidad, y la predicación del sacrificio, la caridad y la fraternidad como metonimias del deber moral. Sin duda, Leopoldo Alas en el fin de siglo podía hacer suyo el verso de Píndaro con el que Albert Camus abría en 1942 *El mito de Sísifo:* «Oh, alma mía, no aspires a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible». Era el evangelio de su conducta.

[48] *Leopoldo Alas «Clarín», «Cartas a Hamlet»,* Siglo Pasado, *p. 172.*
[49] Ibidem, *pp. 156-157.*

El lugar de la mujer en la narrativa decimonónica

Consuelo Triviño Anzola

Ella no existe, ella no puede ser;
pero es necesario que exista.

Hélène Cixous

Pese al protagonismo femenino en la narrativa española de finales del siglo XIX y principios del XX, el lugar de la mujer fue un asunto problemático para los autores de ese periodo. De hecho, la novela más importante, *La Regenta*, aborda el dilema de un ser que al hacerse visible con sus deseos, genera conflictos porque pone en peligro la estabilidad del sistema. Y es que como sugiere Teresa M. Vilarós: «A través de la historia literaria la mujer ha permanecido a menudo escondida en los márgenes, relegada a un segundo plano silencioso y secundario. Otras veces ha servido como pantalla o espacio en blanco en el que el hombre ha proyectado sus miedos, deseos, fatigas o fantasías, presentándose así la historia de la mujer como la historia de una imagen: la mujer como imagen fantasmal, como pantalla en la que el hombre se inscribe»[1].

El periodo al que me refiero constituye el afianzamiento de los valores burgueses que se apoyan en las modernas teorías, entre ellas, el evolucionismo que sirvió de modelo de interpretación para las nuevas realidades. Las ideas de Darwin escandalizaron a los sectores más conservadores de la sociedad al echar por tierra la explicación sobre el origen divino del ser humano. Del impacto de estas ideas poco se ha ocupado la crítica en este país, salvo Diego Núñez en su excelente trabajo, *El darwinismo en España* (1969), donde recoge diversos artículos de opinión en los que se aplican las teorías evolucionistas a la interpretación de los fenómenos sociales del momento. Las explicaciones sobre el origen del hombre obligaron a replantearse no sólo los modelos arqueológicos sobre el pasado, sino también a definir el papel de hombres y mujeres de entonces[2]. En la narrativa se apre-

[1] *Vilarós, Teresa M.,* Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad, lectura parcial de *Fortunata y Jacinta, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 159.*

[2] *Sobre este tema se recomienda el artículo de Mª Ángeles Querol, «Análisis del lenguaje utilizado en el tema del origen de la humanidad en Occidente, siglos XIX y XX», en* Mujer, ideología y población. II Jornadas de roles sexuales *(eds) Pilar Ortega, Mª José Rodríguez Mampaso y Carlos G. Wagner, Ediciones Clásicas, 2001.*

cia, sobre todo, en la construcción de los personajes. Miguel de Unamuno, por ejemplo, cuestiona en *Amor y pedagogía,* si la mujer se hace o nace, si es herencia o adaptación. Su pregunta surge en un momento en el que el debate sobre el feminismo en España proclamaba igualdad de derechos de las mujeres y los varones.

Lo cierto es que el conocimiento de las nuevas corrientes removió los cimientos de la sociedad, pero no implicó un cambio sustancial de las mentalidades. Las posturas más tradicionalistas y conservadoras, respecto a los conceptos de femenino y masculino, estrictamente mantenidas durante todo el siglo XIX –gracias sobre todo a la fuerza de la Iglesia Católica– no cambiaron en lo esencial. Ese posible cambio, que tendría lugar muchas décadas más tarde, se veía entonces como una amenaza a la estabilidad y la continuidad de las instituciones burguesas, como el matrimonio, donde la sumisión y la inferioridad de la mujer jugaban un papel fundamental.

También es cierto que autores como Baroja, Azorín, e incluso Unamuno, construyen personajes femeninos alternativos, a veces opuestos al modelo tradicional de mujer y a favor de un ideal moderno, pero en general, su ideología oculta grandes contradicciones que ponen en evidencia posturas conservadoras, clasistas y descalificadoras, tanto del género femenino, como de otros pueblos y culturas considerados inferiores[3]. Eugenia en *Niebla* es una mujer que quiere ser independiente y pretende ganarse la vida dando clases de música, pero es poco práctica al rechazar a un rico pretendiente para casarse con el hombre que ama. Eugenia y Fortunata son insensatas al no aceptar el lugar que la sociedad burguesa les asigna. Y es que cuando la mujer quiere hacerse dueña de su deseo, abre enorme interrogantes que emergen en el discurso narrativo. Surgen preguntas sobre su psicología, sus semejanzas o diferencias respecto al varón; sobre si tiene alma o si comparte el mismo origen del hombre.

Este interés por el tema de lo femenino tiene mayor o menor desarrollo, dependiendo de la lejanía o la cercanía de las mujeres en el relato, ya que no todos los autores le dan la misma importancia. *Clarín,* por ejemplo, convierte a Ana Ozores en el eje de un relato en el que confluyen corrientes tan irreconciliables que la anulan; Galdós intenta en todo momento construir al personaje Fortunata, asignarle un papel en la historia, el de dar la vida y asegurar la continuidad del orden burgués con su desaparición; Pardo Bazán condena a Manola a la vida religiosa para purgar la falta de unos

[3] *Uno de los rasgos más llamativos de la narrativa decimonónica es su antisemitismo, sus argumentaciones racistas, en general, para explicar el atraso de España. Baroja, por ejemplo, esgrime argumentos de esta teoría en* El árbol de la ciencia.

amores incestuosos, asegurando así el predominio del varón salvaje, al que le cede la herencia; Azorín corta las alas a Iluminada cuando le asigna el papel de esposa de un hombre sin voluntad. Blasco Ibáñez enfrenta a Lucha a la paradoja de experimentar el placer de aniquilar a su amante y de sufrir por no hallar una identidad como mujer; Baroja, en cambio, somete a la poco convencional Lulú a la pena de no tener hijos. Por otro lado, el discurso médico que en la literatura pretendía explicar la conducta femenina, se apoyó, sobre todo, en las teorías evolucionistas. Esto se aprecia en *La voluntad de vivir* y en *Los pazos de Ulloa*, por ejemplo. En *Amor y pedagogía*, en cambio, el personaje se encuentra atrapado en un discurso científico evolucionista, que le impide un acercamiento a las realidades prácticas de la vida asimiladas de manera «instintiva» por la mujer. En *La Regenta*, el personaje darwinista Frígilis cree en la bondad de la naturaleza, pero está fuera de la realidad. Por otro lado, en *La voluntad* y en *El árbol de la ciencia* el maestro y su discípulo especulan sobre las teorías evolucionistas.

La oposición naturaleza/cultura

El dualismo jerarquizado del pensamiento occidental presenta en la narrativa decimonónica interesantes variables que merece la pena destacar, como el hecho de que se asocie a la naturaleza la brutalidad del varón y a la cultura, la mujer. En Pardo Bazán el Marqués de Ulloa responde al modelo de varón salvaje que detenta un poder, afianzado por el Abad, para quien «beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas, eran sinónimo de afeminaciones. La virtud para él debía ser montuna, cerril, puesto que un clérigo no debía perder su virilidad y el hombre debía oler a bravío desde una legua»[4]. Virtud viene del latín *vir* = varón, distinción excluyente que parece encontrarse en la raíz de una palabra de género femenino, pero consustancial al varón. Pero Julián, el capellán, hombre virtuoso desde los valores cristianos, altera con sus afeminaciones el modelo masculino. El Marqués de Ulloa es el varón que dicta las leyes, pero ejerce su poder sin respetarlas. Él se encuentra lejos de la civilización que, para Emilia Pardo Bazán, está marcada por el papel de la mujer: «cinco hembras respetadas y queridas civilizan al hombre más agreste»[5]. Para ella, la educación moral y

[4] *Pardo Bazán, Emilia,* Los pazos de Ulloa *(edición de Mª de los Ángeles Ayala), Madrid, Cátedra, 1997, p. 145.*

[5] *Pardo Bazán, Emilia,* Op. Cit., *p. 228.*

religiosa es la que permite ese proceso de «humanización» que conduce a una vida civilizada.

En cambio, en *La Regenta*, lo salvaje está en los deseos de una mujer que oscila entre el misticismo exaltado y el abandono del cuerpo a los placeres de la carne. Al decir de Blas Matamoro: «Ana es la mujer que intenta convertirse en sujeto activo de sus deseos, o sea devenir esa histérica que la ciencia de la época considera una enferma sexual o nerviosa»[6]. *Clarín* señala su naturaleza salvaje con la piel de tigre que descansa a los pies de la cama de Ana y donde ella hunde sus plantas desnudas. Pero el autor no hace una defensa a ultranza de los valores de la civilización (cultura urbana), enfrentada a la naturaleza salvaje (mundo rural), como Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*. Para él, lo salvaje se encuentra en el fanatismo religioso, encarnado en la figura de un cura y apoyado por el tejido social. Tanto hombres como mujeres defienden las formas, al tiempo que desean la degradación de Ana. Pero detrás de Fermín de Pas, que simboliza el poder, se encuentra la madre, moviendo los hilos de la intriga. Ella proyecta en el hijo su desmedida ambición, ya que éste es para ella el instrumento de superación de su inferioridad de clase. Aquí no se defienden los valores de una civilización, cuestionada en una ciudad de provincia donde la única afición de los hombres es jugar en el Casino y donde las mujeres, que oscilan entre el confesionario y los amores clandestinos, se exhiben en las tertulias para provocarlos.

En *La voluntad de vivir* de Blasco Ibáñez se asocia a la naturaleza el deseo como exaltación vital, en contraposición a la ciencia que se aparta de las pasiones humanas. No obstante, la satisfacción masculina del instinto acaba con la voluntad de vivir del protagonista, pues la naturaleza ejerce una influencia nociva: la mujer se convierte en instrumento de aniquilación de la voluntad de vivir. En *La voluntad* de Azorín, la falta de voluntad del protagonista asigna a la mujer el papel dominante dentro del matrimonio. No obstante, para Azorín, el medio «natural» no es nocivo ni embrutece; embrutece el injusto sistema burgués, con sus instituciones, la propiedad privada, el matrimonio, la Iglesia y el Estado. En *El árbol de la ciencia*, el maestro Iturrioz ve en la naturaleza la misma brutalidad y rudeza de una sociedad en decadencia, debido a los vicios, generados por la pobreza y la injusticia social. Para Iturrioz, la finalidad humana: «cazar, guerrear, digerir» no se diferencia en nada de la animal. En consecuencia, lo «natural es malo» y lo artificial es bueno. Lo positivo para él son los logros de la civilización, la ciencia, la higiene y el progreso.

[6] *Matamoro, Blas, «Magas, niñas, adúlteras y travestis», en* Lecturas españolas, *Barcelona, Universitas-63, 1994, pp. 149-165.*

La mujer, la naturaleza y el evolucionismo

El evolucionismo volvió su mirada sobre la naturaleza que en el pasado había sido idealizada por los poetas. Ésta encarnaba la inocencia y era considerada sagrada, en cuanto obra de Dios. El evolucionismo rompió ese sueño al plantear la teoría de que la humanidad era el resultado de un largo proceso evolutivo y no obra del Creador. Apoyándose en estas teorías, los intelectuales formularon un discurso en torno a la mujer, equiparándola al nivel de las hembras de otras especies, cuya función no era otra que la reproducción y el mantenimiento de la vida. Su papel en la sociedad sería el cuidado del hogar y la conservación del orden burgués; su contribución al progreso, el mejoramiento del hogar para que el hombre pudiese desarrollarse.

La relación mujer/naturaleza presenta posturas provocadoras, como en *Amor y pedagogía* donde, tras la parodia, se revelan opiniones descalificadoras; o reivindicaciones ambiguas, como en *Los pazos de Ulloa*, donde aparentemente se rompe esa oposición jerarquizada en la que la mujer se sitúa al lado de los valores negativos. En *Amor y pedagogía* Abito Carrascal quiere crear un genio (obviamente masculino) y elige a una mujer que sirva de instrumento a ese fin. Don Fulgencio responde así al dilema del padre, al ver que su hija es más lista que el hijo «educado para genio»: «–Cuanto más inferior es la especie, amigo Carrascal, antes llega a la madurez; según se asciende en la escala de la zoología, es más lento el desarrollo de la cría»[7]. Las preguntas que a Unamuno le sugiere el evolucionismo, aunque en clave de humor, son de esta índole: «¿...hemos de decir que la mujer nace y el hombre se hace, o viceversa, que nace el hombre y se hace la mujer?, ¿es la mujer de herencia y el hombre de adaptación, o por el contrario?, ¿cuál es el primitivo?, ¿o se han diferenciado de algo primitivo que no era ni hombre ni mujer?»[8]. Sobre las diferencias «naturales» y jerárquicas entre el hombre y la mujer, no hay duda. Para sustentarlas se recurre a un discurso científico sobre la base de especulaciones tan falaces que en la actualidad resultan pueriles.

Los pazos de Ulloa ofrece una galería de mujeres, desde las más primitivas y salvajes (la nodriza), hasta las más virtuosas y frágiles (Nucha, la esposa del Marqués). El médico que conoce las teorías de Darwin, establece una estrecha relación entre la mujer y la naturaleza: «A las mujeres se

[7] *Unamuno, Miguel de (edición de Ana Caballé),* Amor y pedagogía, *Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 107.*

[8] Ibid., *pp. 108-109.*

les da en la ciudad una educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre...Mil veces mejor preparadas están las aldeanas para el gran combate de la gestación y el alumbramiento, que al cabo es la verdadera función femenina»[9].

La maternidad asociada a la mujer y a la naturaleza, también se afianza en *El árbol de la ciencia*. Andrés le dice a su futura esposa: «–El instinto de la especie es la voluntad de tener hijos, de tener descendencia. La principal idea de la mujer es el hijo, pero la naturaleza necesita vestir ese deseo con otra forma más poética, más sugestiva, y crea esas mentiras, esos velos que constituyen el amor»[10]. Y es que la mujer encuentra su lugar, sobre todo en la maternidad. Ejemplo de este paradigma es Jacinta, modelo ideal de esposa e hija, perfectamente preparada para el matrimonio, pero anulada por su esterilidad. Lo contrario de Fortunata, mujer del pueblo, dotada para la maternidad, aunque ruda e incapaz de asimilar el esquema de valores burgués. Su única opción es someterse a un hombre que no ama, alternativa que rechaza. Por eso la historia sólo puede resolverse con la eliminación de ese sujeto que se constituye en un elemento desestabilizador.

Al margen de su fertilidad o su esterilidad, el problema de la mujer es su deseo, esa fuerza que en las fantasías masculinas se presenta poderosa y terrible. Matar el deseo de la mujer es enterrar temores ancestrales. Por esta razón se hace necesario controlar el cuerpo de la mujer y esto es lo que se intenta con Ana Ozores. Por un lado, está el sacerdote que exige contención y recogimiento. Por otro, está el médico que le receta sublimar su deseo sexual con paseos al aire libre, y atención a los sentidos, consejos que despiertan los apetitos dormidos de Ana y la conducen a los brazos de Mesía. El amante, por otro lado, proyecta los deseos de hombres y mujeres a quienes su belleza incitadora les resulta incómoda. Pues al no tener hijos que la aten y ayuden a contenerse, ella es una pieza suelta hacia la que confluyen las miradas de una sociedad que la señala, margina y aniquila.

No obstante, en las novelas que he mencionado abundan mujeres que, sin ser madres, aseguran posiciones de poder en la sociedad. Pero se trata de figuras andróginas, seres fronterizos de férrea voluntad y desmedida ambición, que se disputan el lugar del varón, que quieren apropiarse de la ley del padre. Una de ellas es Lupe, en *Fortunata y Jacinta*, la viuda que se convierte en madre de unos sobrinos cuyas vidas maneja con la misma

[9] *Pardo Bázán, Emilia*, Op. Cit., *p. 261.*
[10] *Baroja, Pío*, Op. Cit., *p. 271.*

codicia con la que atesora el dinero. Para subrayar la masculinidad de estas mujeres sin hijos, el autor le amputa un seno a Lupe y le corta los cabellos como un hombre a Guillermina, una solterona que se dedica a realizar obras de caridad. Lucha, la amante de Valdivia en *La voluntad de vivir*, fuma y monta a caballo como un hombre y no manifiesta deseo alguno de tener hijos.

Algunas falacias

Los aspectos ideológicos que subyacen en el interior del discurso narrativo denuncian las contradicciones en torno al tema femenino. En *Los pazos de Ulloa*, llama la atención que la autora fije los rasgos de lo femenino en personajes masculinos, como Julián, el capellán, cuya molesta ambigüedad le permite proyectar sus posturas misóginas: «No era su carácter muy jovial, propendiendo a una especie de morosidad soñadora y mórbida, como la de las doncellas anémicas»[11]. Así, a lo largo de la narración acentúa esa feminidad negativa del cura: «El valor propio de Julián era valor temblón, por decirlo así, el breve arranque nervioso de las mujeres». El personaje es consciente de los rasgos femeninos de su carácter y a sí mismo se percibe inferior «como las mujeres que por todo se afectan.» También es cierto que contribuye a ese menosprecio el que se trate de un ser fronterizo, un travestido, que vive la maternidad de Nucha como algo propio y que se estremece al tocar las ropas de un bebé.

En *El árbol de la ciencia*, la mujer parece libre de los prejuicios que la esclavizan. Lulú no es una mujer tradicional, además posee cualidades positivas supuestamente masculinas como la lealtad. No obstante, al señalar los defectos de los amigos, el narrador les asigna valores negativos, considerados de la condición femenina: «Aracil demostraba casi siempre una crueldad desdeñosa, sin brutalidad, de un carácter femenino». En *La voluntad de vivir*, el personaje elige mujeres con rasgos masculinos a las que animaliza para descalificarlas. La inferioridad de la mujer es subrayada por la propia Lucha cuando observa en el laboratorio del médico una serie de cerebros. Al ver uno pequeño piensa que «tal vez es de mujer», idea que el narrador confirma: «Todos los cerebros se empequeñecían y endurecían con la preparación, pero sí, era de mujer»[12].

[11] *Pardo Bazán, Emilia,* Op. Cit., *p. 291.*
[12] *Blasco Ibáñez, Vicente,* La voluntad de vivir, *Madrid, Editorial Cátedra, 1999, p. 275.*

La voluntad también incurre en afirmaciones descalificadoras del género cuando Justina, la novia ideal, decide tomar los hábitos y entregarse a la vocación religiosa: «Las mujeres son las únicas que sienten el atavismo de esa cosa ridícula que llamamos heroísmo»[13]. *Amor y pedagogía* es un texto atravesado por la ironía, debido quizás a que en el momento de su escritura el autor sufría la experiencia de un hijo enfermo de meningitis, tragedia a la que se refiere en el prólogo de la segunda edición. La obra proyecta su escepticismo frente a la capacidad de la ciencia para superar el azar de la naturaleza. Pero sus planteamientos en torno a lo femenino responden a la mentalidad de una época claramente misógina. Los prólogos de Unamuno son muy reveladores y en el de la primera edición de *Amor y pedagogía* dice: «De Marina más vale no hablar; el autor no sabe hacer mujeres, no lo ha sabido nunca». Y sin embargo en la obra no hace otra cosa que señalarlas –a la especie obviamente– de forma negativa, medio en broma, medio en serio. Para los personajes, como para el narrador, la mujer será siempre la materia. Ahora bien, refiriéndose al cortejo amoroso, dice el narrador: «Ocurre, en efecto, con harta frecuencia que rodando por el mundo se encuentra el hombre con un gentil cuerpecito femenino que con sus aires y andares le hiere las cuerdas del meollo del espinazo, con unos ojos y una boca que se le meten al corazón, se enamora, pierde pie, y una vez en la resaca no halla mejor medio de salir a flote que no sea haciendo suyo el garboso cuerpecito con el contenido espiritual que tenga, si es que lo tiene». Pero el repudio por el deseo femenino se resume en *La Regenta* cuando se describe al acólito Celedonio que «daba una intención lúbrica y cínica a su mirada, como una meretriz de calleja, que anuncia su triste comercio en los ojos»[14].

Conclusiones

Las posturas negativas respecto a lo que se considera «la feminidad», así como la preponderancia de una estructura dual y jerárquica, a la hora de fijar los rasgos de lo femenino y de lo masculino, se afirman con las tesis evolucionistas que asignan a la mujer el papel de conservar la especie, es decir, ocuparse de los hijos y, de paso, del marido. La mentalidad androcéntrica que emerge de la matriz de la cultura que Pardo Bazán comparte con los demás escritores –pese a su aguda inteligencia– manifiesta sus

[13] *Martínez Ruiz, José (edición de E. Inman Fox),* La voluntad, *Madrid, Castalia, 1989, p. 151.*
[14] *Alas, Leopoldo,* La Regenta *(edición de Gonzalo Sobejano), Madrid, Castalia, 1990.*

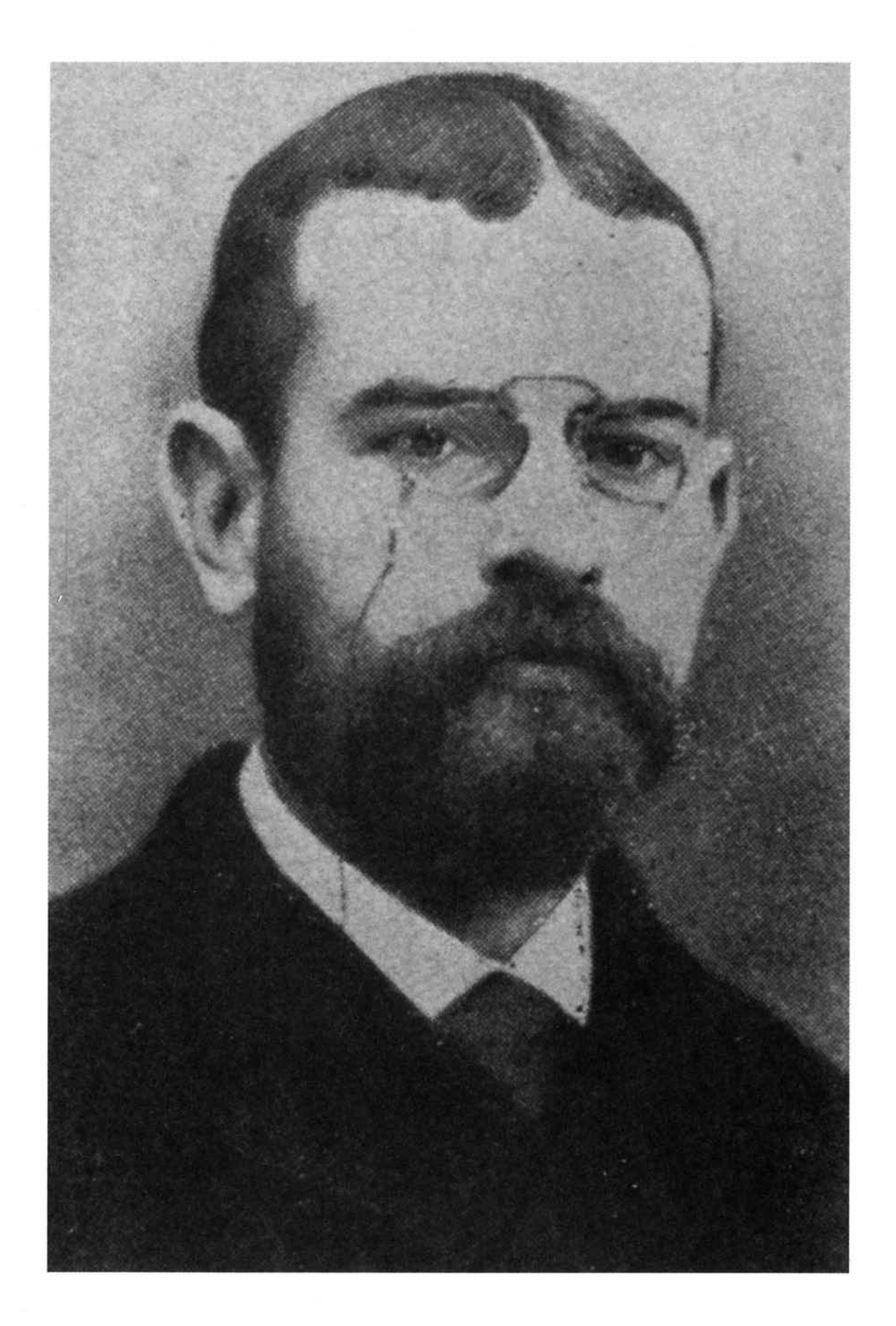
temores e incertidumbre frente al destino de las mujeres, con los cambios que se aproximan con el siglo XX. Este temor se vive en un entorno en el que, como se ha dicho, el tema de la igualdad de las mujeres estaba a la orden del día. Sean como fueren esas proyecciones masculinas que intentan descifrar a la mujer, ponen en evidencia las fantasías de los hombres, que las prefieren casadas y a su servicio, pero al mismo tiempo rechazan la institución del matrimonio. Fuera de ese espacio, las mujeres sólo podrían ocupar el lugar de la amante, que obstaculiza su desarrollo. Por tanto, es preciso que las mujeres como Ana Ozores y Fortunata, desaparezcan. Es claro que para la mentalidad patriarcal, las mujeres no existían y cuando empezaron a existir, es decir, a desear (ser), se empezó a insistir en su dominación.

Presentado así el dilema de ser mujer, me parece oportuno terminar con esta cita de Hélène Cixous: «Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad. Cada vez que se plantea la cuestión; cuando se examinan las estructuras de parentesco; cuando un modelo familiar está en juego; de hecho, desde que se debate la cuestión ontológica; desde que nos preguntamos qué quiere decir la pregunta «¿qué es?»; desde que existe un querer decir. Querer: deseo, autoridad, nos planteamos esa cuestión, y nos conduce directamente... al padre. Incluso es posible no darse cuenta de que no hay lugar en absoluto para la mujer en la operación»[15].

[15] *Cixous, Hélène,* La risa de la medusa, *Madrid, Anthropos, 1995, p. 15.*



PUNTOS DE VISTA



Clarín *en tiempos de* La Regenta (1884).

Renata

Gonzalo Rojas

rojasgonzalo@difícil
la situación
tuya
Ajmátova
Anna Ajmátova

Respuesta a ras de arrullo virtual: entendido,
decifrado e-mail hermoso
a escala de hermoso fechado
hoy en Monterrey, un beso, ¿dónde
queda Monterrey?

Alabado sea México
porque es esdrújulo como el Hado, por
el gran pétalo convulso
y blanco de tu cuerpo, Renata, arrebatado por
el acorde arterial
del éxtasis, los leones
de Babilonia adentro, por
lo animala trémula cuando
te quedas honda pensando pensamiento, por
los milenios que hablan fenicio, etrusco, maya en
ti, mi una única, de hipotálamo
a pie precioso, sin
Malcolm Lowry, sin
Artaud, sin Lawrence, por
ese violoncello que eres tú y
nada más, por ese río que eres donde los niños
miden el fondo de la transparencia. Alabado,
alabado
porque es esdrújulo como el Hado.

Más claro y ya por último fuera
del ahora, no
se ha vivido, se ha
llorado llanto de nacer, se ha, se habrá
más y más mar nadado
contra el oleaje
embravecido.

No hubo ver, no
se vio, todo lo más que se vio fue aullido
desde las galaxias, la oreja
pensó ojo, el ojo
pensó vagido: tú
–paridora– sabes cuánto cuesta.

Por anámnesis, por
desierta memoria sabes cuánto
le cuesta al corazón irse
quitanto quereres, cuánto al
estanque donde suelen flotar los cisnes negros, cuánto
a la propia soledad que ha sido, que
será, cuánta hermosura
le cuesta a la hermosura.

Porque todo es parte, Renata,
todo es parte, tu
figura, tu escritura, esa letra que los dioses
escriben por ti cuando dices su callada resurrección, tus
muslos, tu risa de repente, la
rugosa realidad que pintó Rimbaud, ese otro
relámpago con R de rey, lo
ensangrentado de ti que anda en mí
arterial, el misterio.

Todo es parte, se es
hombre de mujer, mujer
de hombre, ventolera
de Dios: ánimula
vágula blándula, mortala

de mortal, útero
de la Tierra, atánatos
espérmatos se es, mariposa
y sangre para hilar el pez del
que vinimos viniendo.
–Sigue tú:
el Tao eres tú.



Martínez: *Sábado de Gloria en Trujillo* (1886).



Ch. Monney: *Voluntario liberal vizcaíno* (1874).

Los maniquíes de Munich

Jordi Doce

Las edades de Narciso

I. El nombre de Sylvia Plath (1932-1963) se halla velado por tal muchedumbre de adherencias que es difícil ofrecer una lectura no mediatizada de su poesía. Los hitos de su biografía constituyen un caso en el sentido freudiano del término y la convierten en fácil presa de los intérpretes psicoanalíticos. La fecha de su muerte por suicidio (comienzos de 1963) y muchas de las circunstancias que jalonaron su último año de vida la elevaron prontamente al rango de precursora y mártir del feminismo anglosajón. Y ese caso y esas circunstancias confirman y perpetúan (no sin razones, como veremos) el arquetipo romántico del artista de genio en su versión más rebajada. Esta es la imagen que ha llegado hasta el lector común y que ciertos periodistas y divulgadores han tejido a expensas incluso de los hechos reales. El apellido Plath (asociado o no al de su marido, el poeta Ted Hughes) denota ya lo mismo un mito literario admirado por adolescentes que una industria editorial cuyos pingües beneficios están pidiendo a gritos la rúbrica de un *biopic* de lujo. La secuencia del mito es rotunda: joven y hermosa escritora casa con joven y atractivo escritor; escritora es oprimida y silenciada por escritor; escritor le es infiel y causa la separación de la pareja; escritora encuentra su libertad y escribe en arrebatos vengativos su mejor poesía; escritora es abandonada definitivamente por su marido y comete suicidio en la soledad de su apartamento. El relato se complica levemente con la presencia de dos hijos que subrayan el desamparo de la protagonista en el invierno de la gran ciudad, de tal modo que la bola de nieve puede adquirir los acentos de mentira y demagogia que caracterizan el párrafo que sigue, de la periodista Katharine Viner:

> Incluso si no se hubiera suicidado en febrero de 1963 –abandonada por su marido, a escasas semanas de conseguir el divorcio, una madre sola en la cumbre de sus poderes literarios– Sylvia Plath habría sido una heroína feminista. Escribió sobre amor y muerte, pasión y niños, placentas y heridas y furia; articuló la experiencia femenina y alcanzó la fama en vida como muy pocas mujeres antes que ella.

Ya en otra ocasión he desmontado la versión interesada de Viner, verdadero cúmulo de falsedades: ni Sylvia Plath fue abandonada por Ted Hughes (al que siguió viendo hasta poco antes de su suicidio), ni llegó nunca a solicitar el divorcio, ni alcanzó la fama en vida. No entro a juzgar las pobres facultades críticas de la periodista, aunque cabe señalar que la poesía de Plath rebasa ampliamente el ámbito de una presunta y nunca definida «experiencia femenina». Aquí sólo me interesa calibrar hasta qué punto el mito ha devorado la realidad biográfica y trazado un retrato de la escritora que dice más de los deseos y proyecciones sentimentales de sus admiradores que de ella misma. La constatación es algo melancólica: el escritor genuino termina encontrando lectores, pero pocos de quienes le encuentran merecen su esfuerzo. Viner y todos los que comparten su visión heroica de Plath han leído los poemas como pies de página de la biografía y han olvidado que el relato de la vida está –como mucho– al servicio de la interpretación crítica, no al revés. Es verdad que los poemas hacen mención generosa de los detalles y figurantes de esa vida, pero su objetivo no es tanto la exhibición confesional como el autoanálisis y la búsqueda de un conocimiento que termina igualándose con la muerte. Esta es una de las muchas paradojas de la posteridad de Plath. Su obra final es el fruto de una obediencia incuestionable a los imperativos del Arte con mayúsculas: esa obediencia la obligó a concebir el cumplimiento de su yo creador como destrucción de su yo social y a borrar literalmente la frontera entre literatura y vida. La distinción puede parecernos maniquea, pero rima con la concepción absolutista que Plath tenía de la literatura. Sólo en este sentido podemos definirla como heredera de los veneros más subjetivos del *pathos* romántico: la perfección artística justifica la exhibición y el sacrificio de la propia existencia. Pero muchos críticos y admiradores han interpretado este sacrificio al revés, buscando en los poemas las claves de su vida y centrando todos sus esfuerzos interpretativos en el enigma del acontecer cotidiano. Les fascina el personaje, no sus creaciones.

Aún es pronto para explorar la poética extremista de Plath. Concedamos, tolerantes, que su biografía se presta a ser leída en los términos del genio romántico y que quienes han realizado esta lectura no son conscientes de la degradación a que ha sido sometido el arquetipo. Ella misma jugó con el equívoco en sus diarios y poemas, y se mostró fascinada por las tergiversaciones de la cultura popular: su generación fue de las primeras en cobrar conciencia del creciente poder de los *mass-media* en su labor de zapa de la alta cultura. Un pasaje por lo demás irrelevante de sus diarios proporciona un buen ejemplo de este mestizaje:

> Liz Taylor le ha quitado Eddie Fisher a Debbie Reynolds, que aparece en una fotografía con aspecto querúbico, cara redonda, aire dolido, rulos y bata de estar por casa, cuando el cadáver de Mike Todd apenas acaba de enfriarse. Qué extraño que esos acontecimientos le afecten tanto a una. ¿Por qué? ¿Analogías?

Es preciso leer este y otros pasajes a la luz del sincretismo *camp* tan de moda a mediados de los años sesenta. Este sincretismo condiciona el proyecto literario de Sylvia Plath, quien asume simultáneamente las exigencias de la modernidad poética y la ambición del triunfo mundano en las revistas de gran tirada. La poeta debe convivir, y a menudo luchar, con la escritora por encargo, empeñada en atraer para sí al gran público. El peculiar infortunio de Plath fue vivir en una época (finales de los cincuenta) cuando tales exigencias eran todavía vistas en términos de conflicto o incompatibilidad. Pero algo compartían estas exigencias: se trataba en ambos casos de una imitación de la autoridad vigente. Por un lado, la prosa de las revistas de papel cuché (*Seventeen*, *Mademoiselle*, *Christian Science Monitor*) encarnaba la fachada convencional y amable que regía lo mismo el hogar familiar que las transacciones del entorno burgués al que dichas revistas se dirigían. Por otro, la excelencia poética era el máximo reconocimiento al que podía aspirar un escritor en el entorno académico donde se desarrolló su adolescencia y primera juventud. Durante la mayor parte de su corta vida, Plath no renunció a imitar ninguna de estas dos voces: y cuando lo hizo fue para sustituirlas por una tercera, la de su yo íntimo y asocial, que a pesar de las apariencias (el tono burlón, el gesto violento e iconoclasta) buscaba todavía el reconocimiento de los ámbitos de su aprendizaje. No hay duda de que si hubiera sobrevivido a la escritura de *Ariel* Plath hubiera resuelto este dilema al modo de contemporáneas como Adrienne Rich y Joyce Carol Oates. La pervivencia de la poética simbolista en escritores fascinados por la sociedad del espectáculo y el aparato mediático ha resultado en el abandono de las antiguas distinciones genéricas y la puesta en uso de valores y referentes narrativos que confunden las expectativas del lector culto. Plath no llegó tan lejos: *Ariel* es todavía el producto de una escritora de linaje simbolista que deslinda géneros y sitúa la poesía en un ámbito jerárquicamente superior. Se ha escrito que Sylvia Plath publicó *La campana de cristal* con pseudónimo para no herir los sentimientos de amigos y familiares: esto es parcialmente cierto, pero cabe añadir que la propia escritora concebía sus esfuerzos novelescos como una forma de obtener dinero con rapidez y dignidad, ganando así tiempo para la poesía. La voz de Esther Greenwood, protagonista de *La campana de*

cristal, se solapa con frecuencia con la de los poemas en un movimiento de convergencia que trata de unificar las lealtades de la escritora, pero el resultado preserva los dos planos de partida: el popular y el culto. No ha sido así en el caso de las lecturas críticas que Plath (figura y obra) ha merecido, caracterizadas por la abundancia de elementos documentales y periodísticos, cuando no sensacionalistas. El lector atento puede hallar un relato crítico de estas lecturas en *The Silent Woman* (1993), de Janet Malcolm, que no es sólo el estudio más lúcido que ha merecido el mito Plath sino también una reflexión honda y considerada sobre los peligros en que incurre una cultura literaria fundada en el cotilleo biográfico y el culto a la personalidad. La inteligencia y buena prosa de Malcolm revelan claramente la falta de escrúpulos y rigor crítico que ha minado el esfuerzo de los muchos memorialistas de Plath desde que A. Alvarez desvelara los detalles de su suicidio en *The Savage God* (1970). El libro de Malcolm rebasa con largueza su ámbito temático y desvela los peligros y paradojas inherentes a la escritura biográfica, pero no es cosa de repetir sus conclusiones. Sí conviene evocar su título, que nos recuerda el silencio definitivo de la protagonista de esta historia: es un silencio que Ted Hughes secundó hasta la publicación de *Birthday Letters* (1998) y que ha invitado a todo tipo de especulaciones y proyecciones ajenas.

II. Una segunda razón explica la persistencia de esta lectura pseudorromántica y es precisamente el carácter inspirado de la poesía de Sylvia Plath. Escribo este adjetivo con prudencia. Nuestra época se ha caracterizado por un formalismo tal vez excesivo y ha desterrado la inspiración al limbo de lo vergonzante. Es un gesto comprensible pero errado. La tradición formalista que arranca al menos de Poe ha vuelto imprescindible el papel de la razón crítica y la lucidez constructiva, pero no puede menoscabar la importancia de la inspiración en el acto creativo. No me refiero a la mera ocurrencia o a cierta facilidad para hilar versos y líneas. Hablo de un *rapto*, la presencia de fuerzas que están dentro y fuera del poeta pero de los que el poeta no tiene conciencia y que, en rigor, le sobrepasan. Es una experiencia que todo poeta ha tenido y que (me atrevo a afirmar) está detrás de sus mejores versos: la participación de una voz intermitente o a duras penas audible que dicta el tono, la dirección y las imágenes del poema. Esa voz es en parte la voz del poema, que el poeta debe escuchar y traer a la luz, pero es también una voz que escucha más acá, en los limos no visibles de la conciencia. La escritura sería, pues, una labor de escucha, pero también de ayuda, de cooperación, una mano que se tiende a ciegas con la esperanza de dar con otra mano. No en balde Ted Hughes compara al poeta con una comadrona cuya técnica y experiencia debe ayudar al parto. Hughes divide

los poemas al menos en tres grupos según su génesis creativa: el primero y más infrecuente es el poema instantáneo, el que surge a la luz sin yerro y apenas si admite algún cambio ulterior: 'Kubla Khan' es el ejemplo más inmediato; el segundo equivale a lo que Robert Graves llamó injustamente «poema virgiliano»: el poema en que una imagen o frase inspirada es desarrollada de forma consciente por el escritor al hilo de textos, modelos y hallazgos anteriores; el tercer poema, en cambio, es como el primero un poema inspirado, pero

> se queda a la mitad. El poeta se esfuerza entonces en ayudarle, ofreciéndole palabras, imágenes, este o aquel truco de su repertorio, tratando de anticiparse a él, de llevarlo a su terreno, cumpliendo la mínima sugerencia que pueda desprenderse de los fragmentos aparecidos. En realidad, no sabe muy bien si está ayudando o no. Aquí es donde muchos poemas prometedores se arruinan. Puede ocurrir que esté suprimiendo su inspiración en la creencia de estar ayudándola (...) Pero si es lo bastante receptivo y obediente (dejando en suspenso su rutinario ego), y si su técnica y su imaginación y su mente son por lo general lo bastante flexibles, puede sorprenderse exhumando algo totalmente distinto a lo que él u otra persona pueda haber escrito antes.

Las palabras de Ted Hughes me importan pues dan cuenta de procesos que suelen quedar fuera, por subjetivos o demasiado fluidos, de la crítica literaria; son, también, la rúbrica a un ensayo singularmente iluminador sobre la génesis y escritura de uno de los mejores poemas finales de Sylvia Plath, *'Sheep in Fog'*. Hughes, a diferencia de otros comentaristas, sabe leer un poema: escucha su música, la inflexión de la voz, trata de comprender antes de interpretar, de aclarar las palabras antes de vestirlas de sentidos ulteriores. Es cierto que dispone de los borradores y que su análisis parte de un conocimiento íntimo de las costumbres y prácticas creativas de Plath. Su análisis asume la singularidad de esta poesía como un rasgo común de toda gran poesía, pero niega su presunta excepcionalidad: Plath no es más ni menos excepcional que cualquier otro artista de talento y los procesos que están detrás de su poesía última son procesos que cualquier poeta puede comprender. La peculiaridad de esta poesía radica, más bien, en la intensidad e insistencia con que estos procesos se dieron en un período de tiempo relativamente breve: apenas un año, entre abril de 1962 y febrero de 1963. Por sus ensayos, es claro que Hughes considera los casi setenta poemas escritos en esos diez meses (el llamado ciclo de *Ariel*) como frutos de una misma corriente de inspiración: una corriente que Plath

supo escuchar y obedecer, aunque no sin dudas ni presentar batalla, como prueban los abundantes borradores que dejó a su muerte. Así pues, al calificar esta poesía de inspirada, no equiparo a su autora con una buena salvaje de verbo torrencial. La inspiración de Plath parte de un profundo conocimiento de la forma poética y una interiorización de sus elementos rítmicos, métricos y prosódicos. La frescura e inmediatez de estos versos presupone la presencia activa de un espíritu crítico que vigila, corrige y dirige a medida que el poema cobra forma. Sospecho que la propia autora no era del todo consciente de esta presencia: era ya, como en todo gran poeta, una parte indisociable de su energía creadora. Un detalle que muchos de sus seguidores han olvidado o menospreciado es la espléndida economía, limpieza plástica y precisión de estos poemas: con un par de excepciones, Plath utiliza en todo momento patrones estróficos regulares (pareados, tercetos, cuartetas) y se deja guiar por los principios de la simetría y la proporción. Ni siquiera en sus momentos de mayor productividad, cuando escribe o al menos finaliza tres poemas en un día (sólo entre el 20 y el 27 de octubre firma ocho nuevos poemas, entre ellos piezas tan famosas como 'Cut' y 'Ariel'), levantándose antes del amanecer y escribiendo furiosamente para combatir la depresión matinal, pierde Plath la compostura o la paciencia: sus poemas, con muy pocas excepciones, son rotundos, armónicos y proporcionados, pruebas de que su mirada crítica había alcanzado un punto excepcional de equilibrio con la imaginación. El resultado son estructuras cerradas que no se realizan sino hasta la última pausa, versos que se encadenan con la imprevisible inevitabilidad de lo que busca completarse y atar sus cabos sueltos. Esta cualidad orgánica de la poesía de Plath, que rebasa la mera regularidad métrica y estrófica y convierte el poema en un mandala o tela de araña de complejas relaciones internas, trama de analogías y correspondencias, es un principio rector de su escritura, como lo prueba este breve poema de su última etapa:

CONTUSION

Color floods to the spot, dull purple.
The rest of the body is all washed out,
The color of pearl.

In a pit of rock
The sea sucks obsessively,
One hollow the whole sea's pivot.

The size of a fly,
The doom mark
Crawls down the wall.

The heart shuts,
The sea slides back,
The mirrors are sheeted.

(MAGULLADURA: En la zona se encharca el color, púrpura sin brillo./ El resto del cuerpo queda desteñido por completo,/ color perla.// En un foso de roca/ el mar sorbe obsesivo, eje del mar entero un solo hueco.// No mayor que una mosca,/ la marca del destino/ trepa por la pared.// El corazón se cierra,/ el mar se desliza en retirada,/ los espejos están amortajados.)

III. La poesía de Plath, a falta de mejor descripción, fue calificada durante muchos años de «poesía confesional» y agrupada con la de Robert Lowell, John Berryman y Anne Sexton. Lowell y Sexton, en particular, han sido invocados una y otra vez como mentores del cambio de rumbo experimentado por la poesía de Plath a finales de 1959, durante su estancia en la colonia de escritores de Yaddo. La conexión está en un curso de creación literaria que Robert Lowell impartió en la universidad de Boston a principios de ese año y al que tanto Anne Sexton como Sylvia Plath asistieron inicialmente como oyentes. La relación con Lowell y Sexton ejerció sin duda un influjo liberador en Sylvia Plath, pero se olvida fácilmente que Plath era una escritora muy diferente. En *Life Studies* (1959), Robert Lowell practica una poesía narrativa, en ocasiones anecdótica, animada por un espíritu que duda entre la elegía y el exhibicionismo: se canta lo que se pierde pero también la ruina en que uno cree haberse convertido, todo ello teñido del alivio irreverente de quien se vuelve contra las convenciones de su clase. La obra de Sexton, por otro lado, parte del narrativismo de Lowell en un trayecto que subraya de manera creciente el valor expresivo de la palabra. La suya sí fue poesía confesional, y no siempre de gran interés: Sexton confundió la página con el diván del psicoanalista y muchos de sus poemas finales son enumeraciones más o menos caóticas de miedos y agravios. Aunque la corriente de simpatía personal entre las dos poetas fue intensa, y aunque Plath trató de emular en alguna pieza ('Daddy' y 'Lady Lazarus', sobre todo) el ácido humor de su colega, se trata de escritoras muy diversas. Sexton aclara esta diferencia al reprocharle a su amiga su «preocupación por la forma». Sexton dice forma pero se entiende que habla de patrones heredados. Esa preocupación formal es aparente en los poemas

juveniles de Plath, recorridos obsesivamente por el influjo de Wallace Stevens. Un mero vistazo a los títulos es prueba evidente de esta deuda: 'Dirge for a Joker', 'Metamorphoses of the Moon', 'April Aubade', '*Danse macabre*', 'Denouement', 'Love is a Parallax'... Los poemas son un habilidoso ejercicio de imitación del perverso modernismo de Stevens. A Plath parece haberle atraído, en especial, la ironía juguetona que fluye bajo la superficie lujosa y algo rococó del autor de *Harmonium*, como muestra esta imagen vagamente daliniana del día del juicio final ('Doomsday'):

The idiot bird leaps out and drunken leans
  Atop the broken universal clock:
The hour is crowed in lunatic thirteens.

Our painted stages fall apart by scenes
  While all the actors halt in mortal shock:
The idiot bird leaps out and drunken leans...

(El pájaro idiota salta y borracho se inclina/ sobre el roto reloj universal:/ La hora exulta en treces lunáticos.// Nuestros escenarios pintados se rompen en cuadros y escenas/ mientras todos los actores se detienen con un shock mortal:/ el pájaro idiota salta y borracho se inclina.)

Un detalle significativo: entre estos poemas abundan tanto los sonetos y las canciones epigramáticas como las villanelas, cinco tercetos rematados por un cuarteto que repiten la misma combinación de rimas y que constituyen una forma estrófica particularmente artificiosa. Ted Hughes comienza su ensayo sobre *Ariel* recordando que Sylvia Plath solía «componer muy lentamente, consultando su diccionario para cada palabra, subrayando con una despaciada y gruesa línea de tinta las palabras que le atraían. Su obsesión por las rimas y los metros intrincados participa del mismo impulso». La escritora exhibe en esta primera etapa de su aprendizaje dos rasgos sin los cuales no hay poesía: pasión por los aspectos materiales de la palabra y menosprecio del lugar común y la frase previsible. Pero su problema es la falta de naturalidad. La imitación la convierte en una escritora hábil aunque lastrada por el deseo de epatar con una inteligencia irónica que no es la suya y que tampoco cuadra con su verdadera personalidad, o al menos no del todo.

Stevens se apaga en su firmamento hacia 1955, año en que Plath se traslada a Cambridge (Inglaterra) con una beca Fullbright, pero sigue bien presente en su poesía posterior: en realidad, Plath, como buena norteamerica-

na de su generación, no dejó de ser nunca una escritora fiel a la lección formalista de la vanguardia de entreguerras. Esto la distingue de Ted Hughes, mucho más ligado a su tradición nativa y por tanto, en esos años, un escritor más conservador y ajeno a las prácticas experimentales. Y sin embargo es Ted Hughes quien sucede en esos años a Stevens como influjo modelador y quien incluso ayudará a la poeta en sus períodos de esterilidad o bloqueo creativo. Decir Hughes en este contexto es decir una poesía que no se plantea la relación entre palabra y mundo de manera conflictiva: la tradición primera de Hughes es la tradición naturalista inglesa, caracterizada por un afán de precisión y objetividad que da cuenta de cada detalle del mundo físico y busca la trascendencia simbólica en el análisis exhaustivo de la anécdota y la experiencia vital del propio yo, aunque en Hughes el exceso de detalle culmina en hipérbole. Es, también, una tradición por entero ajena al influjo de Mallarmé y el simbolismo francés. Pienso que esto es aplicable sobre todo a sus dos primeros libros, *The Hawk in the Rain* (1957) *y Lupercal* (1960). El tercero, *Wodwo* (1967), nace ya tras el impacto de la lectura de *Ariel* e inaugura un segundo momento en su obra. Pero al principio es Hughes quien preside la escritura de su mujer. El cambio es perceptible: la poesía de Plath se empapa de mundo físico, coquetea con la narratividad y la descripción naturalista. Nada de ironías sofisticadas y edenes vagamente cómicos: el verso busca ahora los detalles más crudos y desagradables de la realidad sensible en una imitación del pesimismo activo de Hughes, que es también sospecha de que ese mundo exterior funciona como correlato de la propia interioridad. A través de Hughes, Plath conecta con Wordsworth, con Clare, con Hopkins, incluso con Elizabeth Bishop, cultivadora de un verso de gran precisión descriptiva y narrativa. Así lo declaran estas líneas, que incluso remedan el estilo abrupto y aliterativo de su marido:

Throughout black winter the red haws withstood
Assault of snow-flawed winds from the dour skies
And, bright as blood-drops, proved no brave branch dies
If root's firm-fixed and resolution good.

(Durante el negro invierno los espinos rojos sostuvieron/ el asalto de vientos nevados y hoscos cielos,/ y, rojos como gotas de sangre, probaron que ninguna rama valiente muere/ si la raíz es firme y la resolución buena.)

Pero este estilo no podía ser sino una etapa de su aprendizaje: la inmersión en el extremo opuesto a la práctica de Stevens. Al contrario que Hug-

hes, Plath no acepta la coherencia ni la inteligibilidad del universo físico: no constituye un mundo cercano ni habitable, sólo un enigma que confunde y amenaza al yo. Las cosas existen pero su existencia es incomprensible y además peligrosa: incapaz de establecer un vínculo con ellas, el yo las ve como enemigas potenciales y signos que le recuerdan constantemente su soledad. Aquí Plath revela su vínculo con la generación que la precede, el grupo de Lowell, Berryman y Delmore Schwartz. Es un vínculo que va más allá del presunto confesionalismo de su poesía. Por encima de las diferencias de edad y de estilo, Lowell y Plath comparten un espíritu agónico que es huida tenaz de un presente sin trascendencia. La mejor descripción de esta enfermedad, que enfrentó a toda una generación de escritores con su propio vacío espiritual, se encuentra en una carta que Octavio Paz escribió a Pere Gimferrer en el verano de 1982:

> La suerte de estos poetas me asusta y me obliga a ver el mundo moderno, especialmente a la sociedad norteamericana, como una región atacada de un mal probablemente incurable y que no sé cómo llamar. Es una sociedad herida de muerte no en su economía ni en sus instituciones políticas y sociales sino en su alma misma. Un alma dividida contra sí misma. Esos poetas eran hijos de la República imperial y lo tuvieron todo en abundancia: los dones naturales y los bienes culturales y materiales. Y toda esa abundancia se desvaneció instantáneamente y se quedaron desnudos, a media calle y temblando de miedo, frío y vergüenza. Todo se disipó menos sus fantasmas.

La religión del mundo moderno se llama progreso. Se trata de una religión que ha sustituido el futuro póstumo e inmóvil del paraíso cristiano por el futuro en vida de un paraíso alcanzable y perfectible. Pero ese paraíso no es menos espejismo que el anterior: tan pronto se alcanza y se rebasa, surge otro más allá. El siervo del progreso es un deseo siempre insatisfecho, que no bien se cumple reaparece con ansia renovada. Lowell podía creer en el progreso como individuo de una sociedad devorada por el ansia de superación, pero ese progreso negaba de raíz su creencia en la poesía como instrumento de una sabiduría oculta, estática, tal vez impersonal. Regreso a Paz:

> El destino de estos desdichados poetas me ha hecho palpable el desarraigo del hombre moderno. Desarraigo no sólo del pasado y del futuro (el que no tiene pasado tampoco tiene futuro) sino de aquello que está más allá del tiempo –llámalo eternidad, destino, vacuidad, sentido de la historia: todas las formas de la trascendencia que ha concebido el hombre desde el paleolítico. Por primera vez estamos de verdad *solos*. El tiempo, nuestro padre,

se ha evaporado: ya no es sentido sino sucesión mecánica, insensata. Ayer, hoy y mañana no son ya sino nombres huecos.

La desaparición del cristianismo como mito trascendente de la existencia humana ha arrojado a los individuos en brazos de mitos sustitutorios: para algunos ese mito fue el marxismo; para otros, sobre todo en los Estados Unidos del *self-made man*, ese mito lo encarnó el psicoanálisis. Un psicoanálisis que engarzaba con la tradición puritana de la exploración autobiográfica en términos espirituales y que reforzaba su *ethos* individualista. Pero el psicoanálisis desplaza la fuente de trascendencia de cualquier orden superior y la sitúa en el fondo de uno mismo. Los poetas estadounidenses, de Lowell a Plath, se miraron a sí mismos con pasión de Narcisos y al mirarse fueron devorados por su reflejo: todo se oscureció y desdibujó a su alrededor y la única realidad que reconocieron fue una imagen que tan pronto tocaban se disipaba. Los suicidios de Schwartz, Berryman, Sexton y Plath constituyen el salto del que pretende anular de una vez por todas la distancia con su reflejo y termina ahogándose en el agua. Otros, como Lowell y Bishop, coquetearon con la autodestrucción como una variante más lenta de ese viaje hacia el fondo vacío e inasible de uno mismo.

Plath estaba fascinada por su propio reflejo en el agua: a la luz de ese reflejo todo lo demás se vela y empequeñece. El yo sólo reconoce la existencia de ese espectro que trata enfáticamente de asir y desentrañar. El mundo sólo puede existir en tanto forme parte de ese espectro y lo acepte como medida de todas las cosas. Joyce Carol Oates anota con perspicacia que los últimos poemas de Sylvia Plath son los de alguien que no asocia su vida a la del cosmos, pues asume una distinción mortal entre el sujeto –«yo soy yo»– y el objeto: «la fusión entre ella y 'las cosas de este mundo' es rechazada si no se establece en los términos que ella ha dictado».

IV. La poesía última de Plath se debate entre los dos polos opuestos de la esterilidad y la fertilidad. Abundan en el ciclo de *Ariel*, como se verá, las imágenes de niños, de brotes florecidos y exhuberancia natural, pero también, y con la misma intensidad, personajes y escenarios tomados del universo médico, la blancura esterilizada de los hospitales, las imágenes de partes del cuerpo desmembradas o vistas fuera de la totalidad. Es un mundo que le fascina y atrae. Un detalle biográfico que es un síntoma: las paredes del apartamento londinense donde Plath residió hasta su muerte eran blancas y estaban desprovistas de decoración. Ese blanco de las paredes es lo que queda tras el desvanecimiento del mundo. Es también el blanco impoluto y borrado de lo que antecede a la vida (el útero materno) y sigue a la

muerte. El yo busca la trascendencia en sí mismo y se abisma en su vacío. Una sola línea memorable resume este estado de cosas: «Esta es la luz de la mente, fría y planetaria».

No hago interpretación psicoanalítica: trato de explicar que el mito del psicoanálisis, lejos de otorgar un sentido a la existencia y al universo que la contiene, precipitó a Sylvia Plath en brazos de sus propios fantasmas. Mejor dicho: logró que todo se convirtiera en fantasma. De ahí que la obsesión paterna de Plath (su padre murió cuando ella contaba ocho años) me parezca menos la causa de su dolencia que un síntoma de la misma: Plath agranda primero la figura de su padre, convirtiéndolo en un espectro monstruoso y castrante que ha de conjurar y derrotar por medio de la palabra. Lo mismo sucede, con variantes, en los casos de su madre y su esposo.

Hughes no evita la interpretación psicoanalítica pero prefiere el correlato de ciertos mitos, como los de Ícaro y Faetón. Su ensayo sobre 'Sheep in Fog' sugiere de manera persuasiva que muchas de las imágenes que recorren los borradores del poema y cuya sombra parece asomar por entre las grietas de la versión final remiten a estos dos mitos: cuerpos derrotados, carruajes rotos, alas y brazos descoyuntados. El argumento de Hughes indica una afinidad y una presencia, pero no demuestra (tampoco lo pretende) que esta presencia sea deliberada. El estudio de los borradores no puede trazar por sí solo el movimiento del proceso creador: debe quedarse en la superficie, observar los rastros que ese proceso ha dejado en el papel y formular hipótesis con un amplio margen de error. Y la rapidez con que Plath encadenó los borradores del poema permite sospechar que no fuera del todo consciente de las evocaciones míticas de sus versos.

Los maniquíes de Munich

I. Dije antes que la influencia del naturalismo de Hughes no podía ser permanente. La índole de su dolencia le impedía contentarse con la mera visión de la naturaleza, por muy compleja que fuera. Es decir: no puede contentarse pues no acepta la autonomía del mundo natural. Tampoco, como los románticos, concibe la naturaleza en tanto sistema de símbolos gobernado por los principios de la analogía y la atracción universal. Se ha dicho que la poesía de Plath es simbólica o que rebasa mediante el uso del símbolo el realismo hiperbólico de Hughes. Esto es cierto pero hay que matizarlo: el símbolo, para Plath, es el nombre que reciben los múltiples reflejos del yo. En este punto su poesía engarza con el ejemplo de Theodore Roethke, cuyos poemas constituyen una primera etapa de este itinerario simbólico: mientras que Hughes y Bishop tienden a sugerir cierta correlación entre el mundo natural y su esta-

do anímico (aunque la responsabilidad de esta inferencia corre en última instancia de mano del lector), Roethke desvela en sus retratos del natural una trama simbólica que remite al yo: pero ambos planos gozan de autonomía y se complementan. Plath va aun más allá: el mundo, de existir, es el conjunto de máscaras que atraen al yo hacia su vacío. En un primer momento, este movimiento de revelación tiene carácter triunfal: tras una primera muerte simbólica, que es la aceptación del tajo que divide al sujeto del objeto, el sujeto corre hacia sus máscaras buscando el orden que las rige y explica su existir. Este es el movimiento que gobierna, con intermitencias, el primer momento de inspiración de *Ariel*, que se cierra el 2 de diciembre con la primera versión de 'Sheep in Fog'. Es el movimiento ascendente de Ícaro, el gesto excesivo de Faetón tomando las riendas del carro solar. Así la cabalgada de 'Ariel':

> God's lioness,
> How one we grow,
> Pivot of heels and knees! –The furrow
>
> Splits and passes, sister to
> The brown arc
> Of the neck I cannot catch
> ....
> Something else
>
> Hauls me through air–
> Thighs, hair;
> Flakes from my heels.

(Leona de Dios,/ ¡cómo nos vamos uniendo,/ eje de talones y rodillas!... El surco// se abre y pasa, hermano/ del arco marrón/ del cuello que no alcanzo a atrapar (...)// Algo distinto// me transporta por los aires.../ Muslos, cabello;/ escamas que se desprenden de mis talones.)

Y es, también, el aliento que mueve las cenizas de esa primera muerte simbólica en 'Lady Lazarus':

> Out of the ash
> I rise with my red hair
> And I eat men like air.

(De las cenizas/ con el cabello rojo me levanto/ y me como a los hombres como aire.)

La voz de estos poemas está ya lejos de la ironía amable de sus piezas juveniles: es una voz decantada por la alienación y entregada únicamente a la celebración furiosa y excitada del propio ser. Anne Stevenson da en la llaga cuando comenta que estos poemas, «hundidos en los rincones más recónditos del desprecio y la ira, están despojados de cualquier sentimiento 'humano' normal. La herida ha cicatrizado y se ha mudado en odio, y la muerte se ha vuelto omnipresente». Hago una precisión: el desprecio y la ira son sentimientos tan «humanos» como la compasión y el amor. Pero la voz de estos poemas se halla tan poseída de su propia existencia que alcanza una suerte de plenitud que es también impersonalidad: su ira y su desprecio se celebran a sí mismos, se exhiben alegres de exhibirse y de existir. La palabra inglesa es *exhilaration*: regocijo. La voz de *Ariel* exige, provoca, coacciona, es orgullosa e impertinente, burlona e impiadosa, vengativa y castigadora. Próxima a la histeria, es también una voz que habla rápido, arrastrada por su propio ritmo: el verso de *Ariel* es libre en la medida en que no responde a patrones métricos definidos, pero es un verso que obedece fielmente a sus propias leyes, lleno de rimas internas, de repeticiones y aliteraciones, de ritmos cercanos a la oralidad y el lenguaje infantil, como en 'Daddy':

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

(Ya no, ya no/ ya no me sirves, zapato negro,/ en el cual he vivido como un pie/ durante treinta años, pobre y blanca,/ sin atreverme apenas a respirar o a hacer achís.)

O 'Cut':

What a thrill–
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Except for a sort of hinge

Of skin,
A flap like a hat,
Dead white.
Then that red plush.

(¡Qué emoción!/ En vez de la cebolla, me he llevado el pulgar./ La yema, desprendida,/ se ha quedado colgando, como de una bisagra// de piel,/ una visera/ lívida./ Luego esta pulpa roja.)

Es también un lenguaje que combina la riqueza metafórica y la sugerencia simbólica con muchos rasgos del lenguaje coloquial, la imprecación, la expresión espontánea de un deseo o un sentimiento. Pero el resultado no es un *collage*: el engarce de elementos disímiles es limpio y deja vislumbrar una profunda conciencia plástica que reordena y realza. Se trata de poemas regidos por los impulsos complementarios de la pasión y la simetría, la lucidez y la entrega. Como afirma Ted Hughes:

> En [los poemas de *Ariel*] ella controla uno de los vocabularios más amplios y más sutilmente analíticos de la poesía moderna de nuestra lengua, y estos son poemas escritos en su mayor parte a gran velocidad, como si le hubieran sido dictados, en los que ignora el metro y la rima en beneficio del ritmo y el momento, el vuelo de sus ideas y su música. Las palabras de estos versos en apariencia extraños no sólo están cargadas de un enorme calor, presión y precisión visionaria, sino que están profundamente relacionadas entre sí dentro de cada poema, reconociéndose y llamándose mutuamente en profundos diseños armónicos. Esta es la escondida ley musical y casi matemática que da a estas explosiones su inamovible finalidad.

Es difícil añadir nada a estas palabras. Tal vez que esa ley oculta, como ya he apuntado, tiene que ver con la plenitud infatigable de una voz que se sabe poderosa y hechizante, que conoce el poder de su timbre y sus palabras y está dispuesta a interpelar al mundo y proclamar su existencia. En este punto conviene citar un comentario de Elizabeth Hardwick que completa la descripción de Hughes:

> Nunca he aprendido nada de una lectura poética, a menos que la ropa, la barba, las chicas, la mala o buena condición del poeta pueda ser considerado una especie de conocimiento. Pero la lectura de Sylvia Plath me dejó sin habla. No era en modo alguno lo que había imaginado. Ni rastro del modesto, tímido y humorístico acento de Worcester, Massachussets propio de Elizabeth Bishop; ni rastro del estragado y llano acento de Pennsylvania de Marianne Moore. En su lugar, estos poemas amargos, 'Daddy', 'Lady Lazarus', 'The Applicant', 'Fever 103' eran leídos con «belleza», proyectados hacia la audiencia con cadencias hechizantes, con un acento inglés, perfecto, maduro, con toda la garganta, con rapidez y desenvoltura, despacia-

> do y espaciado. El pobre acento recesivo de Massachussets[3] había sido borrado por completo. Lo he vuelto a hacer. Clara, perfectamente, mirándote a los ojos.

II. Los poemas finales de Sylvia Plath remiten a dos momentos de inspiración claramente definidos. Uno, de índole positiva, que alcanza hasta el 2 de diciembre de 1962 con la escritura de la primera versión de 'Sheep in Fog'. Y otro, reverso de aquél, que comprende la semana del 28 de enero al 5 de febrero de 1963 y en el que la revelación descubre su destino abismal. Esa segunda etapa arranca con la revisión de 'Sheep in Fog' y la escritura en cascada de tres poemas emblemáticos de su producción: 'The Munich Mannequins', 'Totem' y 'Child'. 'Sheep in Fog' es, pues, un poema bisagra en el que luchan dos energías de corriente opuesta: una, ascendente, forjada a imagen y semejanza de Faetón e Ícaro; otra, descendente, hundida en el pozo sin fondo de su reflejo como Narciso. Vale la pena citar el poema en su integridad:

The hills step off into whiteness.
People or stars
Regard me sadly, I disappoint them.

The train leaves a line of breath.
O slow
Horse the color of rust,

Hooves, dolorous bells–
All morning the
Morning has been blackening,

A flower left out.
My bones hold a stillness, the far
Fields melt my heart.

They threaten
To let me through to a heaven
Starless and fatherless, a dark water.

La traducción que hace Ramón Buenaventura de este poema no es muy afortunada por lo que doy una versión ligeramente corregida de la misma:

> Las colinas se adentran en la blancura./ Personas o astros/ me miran con tristeza: los estoy defraudando.// El tren deja una estela de aliento./ Oh lento/ caballo del color del óxido// cascos, campanas dolientes.../ La mañana/ se pasó la mañana ennegreciéndose,// flor abandonada./ Mis huesos albergan una quietud, los campos/ lejanos me funden el corazón.// Amenazan/ con llevarme hasta un cielo/ sin estrellas ni padre, un agua oscura.

La escena que abre el poema es la misma que recorre ‘Ariel’: un paseo matinal a caballo. Pero la exaltación de ‘Ariel’ («yo/ soy la flecha/ el rocío que vuela») se torna en ‘Sheep in Fog» desengaño y fracaso: las estrellas miran «con tristeza», los cascos del caballos son «campanas dolientes», los campos habitan una lejanía que se confunde con un cielo despoblado y oscuro. Ted Hughes ha mostrado cómo en los sucesivos borradores del poema Plath trató de frenar este movimiento negativo. La versión del 2 de diciembre, aunque idéntica a la versión final, cambia la estrofa final por tres líneas donde las ovejas aparecen como emblema simultáneo de sabiduría e inocencia:

> Patriarchs till now immobile
> In heavenly wools
> Row off as stones or clouds with the faces of babies.

(Patriarcas hasta ahora inmóviles/ envueltos en lanas celestiales/ nadan como piedras o nubes con rostros de niños.)

No hace falta leer con detalle el poema para advertir la labor de frenado y transferencia que realizan estas líneas: la estrofa es un intento (a la postre inútil) de cancelar la visión oscura con apelaciones a imágenes beatíficas y calmantes; la mención de los rostros infantiles evoca también los símbolos de fertilidad usados en otros textos. Pero la relectura del poema casi dos meses más tarde revela la otra cara de la página: los patriarcas, las piedras y las nubes se resuelven en un cielo sin padres ni astros, el cielo lanudo de las ovejas se convierte en un cielo amenazador, «un agua oscura».

La imagen que cierra esta estrofa enlaza significativamente con los remates de otros dos poemas escritos el 28 de enero de 1963. ‘Totem’ culmina en una nube de moscas que «zumban como niños azules/ en redes de infinito,// amarradas al final por la única/ muerte con sus muchos mástiles». Plath sigue aquí el modelo de Blake: a cada imagen le corresponde su reverso distorsionado. Las moscas, en tanto que emblemas de la muerte (asociada como siempre al infinito, la lejanía, un pozo sin fondo), son des-

critas como «niños» azules. 'Child' ('Niño') comienza con una declaración de asombro ante la juventud de la vida: «Tu clara mirada es lo absolutamente hermoso». El deseo del sujeto poético es llenarla con «colores y patos, el zoo de lo nuevo», convirtiéndola en un «estanque donde las imágenes/ debieran ser clásicas y solemnes» y no «estas manos/ inquietas y frotadas, este oscuro/ cielo sin estrella». La presencia del «estanque» no necesita explicación: se trata, como sabemos, del estanque de Narciso, ocupado por un rostro ególatra que expulsa del agua cualquier otra imagen.

El mito de Narciso aparece de manera tan omnipresente en otros poemas que sorprende el silencio de muchos críticos a este respecto. El final de 'Gigolo', escrito el 29 de enero, tiene ya carácter de reiteración. Tras anunciar que «nunca llegaré a viejo», el sujeto poético se describe brillando «como Fontainebleau,/ gratificado,/ la caída del agua un ojo/ sobre cuyo estanque tiernamente/ me inclino y me observo». El adverbio «tiernamente» añade un acento de aceptación que es también resignación ante la muerte. Asimismo el final de 'Contusion': «No mayor que una mosca,/ la marca del destino/ trepa por la pared.// El corazón se cierra,/ el mar se desliza en retirada,/ los espejos están amortajados». Los trece poemas escritos entre el 28 de enero y el 5 de febrero trazan el itinerario emocional y espiritual de un yo que no espera nada de la existencia ni de sí mismo: el juego de reflejos culmina en un espejo final opaco y amortajado.

La biógrafa Anne Stevenson expresa de otra manera esta misma idea:

> La gran visión se ha quemado. Lo que la poeta parece querer es un remedio a su falta de habilidad para aceptar una forma de verdad aprendida por la mayoría de los seres humanos adultos: que no son seres exentos ni les ha sido concedido permiso para no participar en los procesos humanos.

La poesía de Sylvia Plath encarna, según Stevenson, una negativa a aceptar cualquier clase de compromiso o limitación. Facetas de esta actitud son su egotismo, su ansia de perfección formal, la intensidad obsesiva y hechizante de sus patrones verbales. Me atrevería a afirmar que entre la persona Plath y la poeta Plath hubo una corriente de alimentación mutua que logró acallar e incluso derribar otros aspectos menos extremos o rigurosos de su carácter. Janet Malcolm vislumbra tras la energía irrefrenable y perfeccionista de la persona Plath la sombra de un vacío que amenazaba con devorarla, «probablemente porque Plath sentía el frío de la nada con tal desconcertante intensidad sintió la necesidad de emplazar tantas capas de ardiente egolatría entre ella y el mundo externo». El cuadro clínico pasa a la poesía y allí a su vez produce imágenes inconscientes o semiconscientes

que la conciencia elabora: el poeta es la parte de uno mismo capaz de verbalizar el abismo y asomarse a él. Pero una vez verbalizado y corporeizado ese abismo puede hacer peligrar la vida de la persona. Y eso es tal vez lo que le ocurrió a Sylvia Plath: empezó importándole la nada que azuzaba su casi maníaca dedicación al trabajo creador y al final nada le importó bastante para prolongarlo.

III. Algo parece probar esta última hipótesis, y es que Plath fue consciente de los peligros inherentes a su visión. Un rasgo igualmente atractivo de su poesía es la ambivalencia clarividente de quien da un paso con plena conciencia de los peligros que entraña. El poema 'Edge' ('Filo') no es sólo la imagen simbólica (aunque inquietantemente real) de su propia muerte, sino un juicio implícito de su propio extremismo. Miradme: esto soy, a esto he llegado. Una confesión mucho más oblicua es la que abre y cierra 'The Munich Mannequins':

> Perfection is terrible, it cannot have children.
> Cold as snow breath, it tamps the womb
>
> Where the yew trees blow like hydras,
> The tree of life and the tree of life
>
> Unloosing their moons, month after month, to no purpose.
> The blood flood is the flood of love,
>
> The absolute sacrifice.
> It means: no more idols but me,
>
> Me and you...
>
> ... O the domesticity of these windows,
> The baby lace, the green-leaved confectionery,
>
> The thick Germans slumbering in their bottomless Stolz.
> And the black phones on the hooks
>
> Glittering,
> Glittering and digesting
>
> Voicelessness. The snow has no voice.

(La perfección es espantosa: no puede tener hijos./ Fría como la respiración de la nieve, tapona la matriz// donde los tejos soplan como hidras,/ el árbol de la vida

y el árbol de la vida// que ponen sus lunas en libertad, un mes tras otro, sin propósito alguno./ El flujo de la sangre es el flujo del amor,// el sacrificio absoluto./ Significa: nunca más un ídolo que no sea yo,// yo y tú. (...) Qué domesticidad la de estos escaparates,/ con sus encajes de recién nacido y su repostería de verde follaje,/ con sus macizos alemanes dormitando en su Stolz sin fondo./ Y los teléfonos negros colgando// destellantes,/ destellantes y digiriendo// la carencia de voz. No tiene voz la nieve.)

A la hora de comentar estos versos, hay que recordar el valor positivo que tienen los niños en la cosmovisión de Plath. Tampoco es ocioso traer a colación que para la persona Plath la maternidad era uno de los aspectos fundacionales de la condición femenina: sus cartas y diarios están plagados de referencias a su deseo de tener hijos y uno de los insultos más frecuentes que dedica a las mujeres que le inspiran disgusto o desconfianza es el de «estériles». El concepto de fertilidad tiene casi rango de obsesión, aunque se trata de una fertilidad característicamente desdoblada en dos ámbitos: creación y procreación. Plath equipara una y otra vez la maternidad con la fuerza creativa. El escenario ideal e idealizado que invocan las páginas de su diario es el de un hogar colmado de niños y palabras vivas: una perpetua energía creadora que se desdobla y anuda sin cesuras. No hay que descartar, como es obvio, la influencia del ambiente y los valores sociales de su época, que tratan de perpetuar la organización tradicional de la familia y coartan el deseo de emancipación de la mujer. Pero tampoco cabe dudar de la sinceridad de Plath cuando afirma su deseo de ser madre y su consideración altamente positiva de la maternidad: abundan las pruebas en forma de símbolos e imágenes poéticas, y no sólo en los poemas de *Ariel*.

Ya hemos visto que en poemas como 'Totem' y 'Niño' (y en los borradores de 'Sheep in Fog') las imágenes se polarizan en torno a dos ejes semánticos muy claros: perfección-narcisismo-muerte y niño-inocencia-vida. La primera línea de 'Los maniquíes de Munich' deja sentada esta oposición: «La perfección es espantosa: no puede tener hijos». Le sigue un retrato metafórico del proceso menstrual que es un verdadero *tour de force* poético. Pero lo que estas líneas sugieren parece contradecir, siquiera parcialmente, los presupuestos iniciales: el flujo menstrual es un flujo «en libertad» y esa libertad equivale a no tener «propósito alguno». Significa, también, «nunca más un ídolo que no sea yo». La sugerencia es claramente subversiva (no olvidemos que el poema tiene fecha de 1963): la menstruación es el emblema de la mujer en libertad, la mujer que dialoga consigo misma y se erige en su propio ídolo. El sentido irónico de estas líneas se confirma cuando la perfección de los maniquíes aparece inserta en un

ambiente caracterizado por su «domesticidad», en el que –extraño elemento escénico– aparecen unas ropas de recién nacido. ¿Ironía o confesión? ¿Trata de decirnos Plath que la mujer con hijos y responsabilidades domésticas –incluso si tiene otras más importantes, como era su caso– es ya un maniquí, una mujer estéril, despojada de libertad? ¿Es la perfección de los maniquíes un rasgo que advierte en sí misma, el sentimiento de haber cumplido sus antiguos deseos (la poesía, la maternidad) con su consiguiente carga de desengaños? La ambigüedad recorre este poema y parece desmentir las distinciones de otras piezas coetáneas. La perfección sin hijos de los maniquíes rima con la perfección de la mujer que ha cumplido su deseo de maternidad: la primera no tiene hijos; la segunda los ha tenido pero están lejos de ella, los ha olvidado, hace como si no existieran. Anne Stevenson afirma que esta pieza expresa «su odio hacia la esterilidad y la fría perfección de los maniquíes». Esta explicación remata limpiamente la lectura de otros poemas donde el ansia de perfección equivale a muerte y esterilidad (insinuando que Plath conocía bien la naturaleza de su dolencia y el peligro último de sus obsesiones), pero no me convence: el poema es más complejo e impide una organización maniquea de las imágenes.

'Edge' ('Filo') adensa la ambigüedad. El poema, por una parte, es la escenificación simbólica de su futura muerte. He aquí, encarnada en una materia verbal que resume todas las virtudes y ninguno de los vicios del idioma poético de *Ariel*, la raíz de la oscura fascinación que este poema ejerce sobre los lectores que conocen las circunstancias de su muerte: Plath describe su propio suicidio y nos da la «imagen de una necesidad griega». Estamos ante un suceso trágico y por ello irremediable: todo conducía hasta ella. Pero el final trágico es el fruto de un exceso de *hübris*: Plath reconoce su soberbia (la soberbia de Ícaro, de Faetón) y acata con serenidad el castigo máximo. Como la poeta Plath, la persona Plath dejó antes de acabar con su vida una jarra de leche junto al lecho de sus hijos dormidos. Pero también abrió las ventanas de su cuarto y arrimó toallas contra la puerta para que el gas del horno donde posó su cabeza no les afectara. Los niños del poema, sin embargo, están muertos, «ovillados, como pequeñas serpientes». Confieso que este detalle siempre me ha perturbado. ¿Qué razón o sinrazón explica su muerte? El poema expresa una verdad simbólica que la persona Plath no quiso obedecer. La mujer cumple la lógica de la perfección narcisista y muere: el pozo de reflejos superpuestos que transitaba su poesía le devuelve un vacío ininteligible, la nada de su propio final. ¿Pero los niños? La aritmética de los símbolos ayuda a precisar el misterio, pero no sé si lo resuelve. La mujer muerta es ya un maniquí, nunca tuvo hijos y obliga al poema a des-vivirlos: la leche que da la vida es leche que mata, incluso que posee: su blancura se confunde con la blan-

cura de los cuerpos muertos. O bien, según una lógica aun más perversa (la que vislumbro al fondo de 'Los maniquíes de Munich'), los hijos convierten a la mujer en maniquí: el fruto del alumbramiento es la vida pero también la domesticidad estéril de la madre. Sus hijos no están muertos pero lo están para ella, pues ella ha muerto. Reconozco que la interpretación es algo alambicada y no me termina de convencer, pero pruebo a consignarla aquí como huella de una miseria crítica que no agota (no puede agotar) el pozo insondable de la palabra creadora. Esa palabra engendra el poema, emblema verbal de no sabemos qué oscuros impulsos y deseos, máscara que realza y oculta al mismo tiempo el enigma de esta poesía y de su autora:

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odours bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

(FILO: La mujer ha alcanzado la perfección./ Su cuerpo// muerto muestra la sonrisa de la realización;/ la imagen de una necesidad griega// fluye por los pliegues de su toga,/ sus pies// desnudos parecen estar diciendo:/ hasta aquí hemos llegado, se acabó.// Los niños, muertos y ovillados como blancas serpientes,/ uno junto a cada pequeña// jarra de leche ya vacía./ Ella los ha plegado// de nuevo hacia su cuerpo como pétalos/ de una rosa cerrada cuando el jardín// se aquieta y los aromas sangran/ de las dulces y profundas gargantas de la flor de la noche.// La luna no tiene de qué entristecerse,/ mirando fijamente desde su capucha de hueso.// Está acostumbrada a este tipo de cosas./ Sus negros crujen y se arrastran.)

Bibliografía

OCTAVIO PAZ, *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, Seix-Barral, Barcelona, 1999.

SYLVIA PLATH, *Ariel*, trad. Ramón Buenaventura, Hiperión, Madrid, 1985.

– , *Cartas a mi madre*, trad. Montserrat Abelló y Mireia Bofill, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 2000 (1989).

– , *Collected Poems*, Faber & Faber, Londres, 1981.

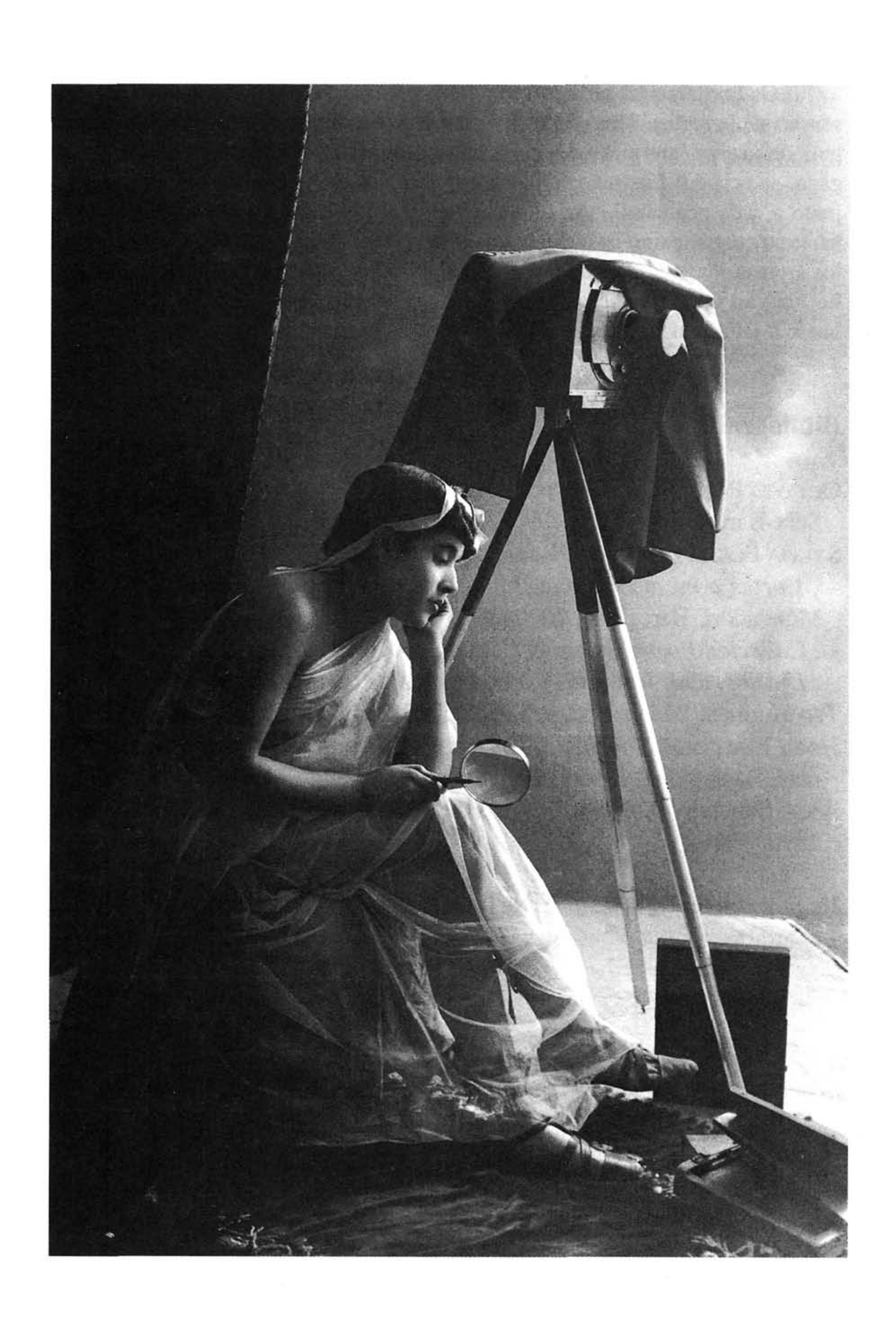
– , *Diarios*, trad. José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 1996.

TED HUGHES, *Winter Pollen*, Faber & Faber, Londres, 1994.

JANET MALCOLM, *The Silent Woman: Ted Hughes and Sylvia Plath*, Papermac, Basingtoke, 1995 (1993).

ANNE STEVENSON, *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, Penguin, Londres, 1990 (1989).

He utilizado las traducciones de Ramón Buenaventura, salvo indicación en contrario.



Alfonso: *Alegoría de la fotografía* (1902).

Xavier Mina, el héroe liberal olvidado

Manuel Ortuño Martínez

Llama poderosamente la atención el descuido, me atrevería a decir sistemático, con el que los historiadores españoles han tratado la figura, romántica y juvenil, de uno de los primeros héroes del liberalismo español, injustamente olvidado. Sobre todo cuando se sabe que en México, lugar al que llegó arrastrado por un idealismo frenético y romántico, pronto se convirtió en héroe nacional. Sus cenizas reposan, junto a las de los principales próceres de la insurgencia, en un lugar muy especial de la Columna de la Independencia, en el paseo de la Reforma, adornada por varias estatuas de grandes dimensiones, una de ellas la del propio Xavier Mina.

Al profundizar en el estudio de esta figura tan singular de la primera época del reinado absolutista de Fernando VII, es fácil llegar a la conclusión de que un hado adverso le acompañó permanentemente, y que sus infortunios, en todo momento, superaron a su entusiasmo y convicción. No puedo extenderme en los detalles de una vida apasionante, llena de emociones y ambición, desgraciadamente breve y que truncó su fusilamiento en el cerro del Bellaco, en pleno Bajío mexicano, el 11 de noviembre de 1817, tras una campaña cargada de victorias y derrotas de ocho meses de duración, desde su desembarco en Soto la Marina (Tamaulipas), en abril de ese mismo año.

El héroe de la guerra de la Independencia frente a Napoleón; el fundador del «Corso Terrestre de Navarra»; el «¡Mina! ¡Mina!» de los valientes navarros cuando caían por los caminos de Estella sobre las tropas del Emperador, el prisionero de Estado de Napoleón en el castillo de Vincennes, junto con Palafox, O'Donnell, Blake, La Roca y Lardizábal; el liberal apasionado (ideología y convicción que aprendió de La Horie en Vincennes) que vino a Madrid en 1814 para enfrentarse al absolutismo reaccionario de Fernando VII y que en Pamplona protagonizó, junto con su tío Francisco Espoz, mariscal de la División de Navarra, el primer «pronunciamiento» liberal del siglo XIX. Ésta es una apretada síntesis de hechos importantes que jalonaron su existencia, en los primeros años.

Tuvo la mala suerte de que al caer prisionero de Napoleón, en la primavera de 1810, su tío Francisco Espoz se empeñara en unir al suyo el ape-

llido del sobrino, pasando a llamarse Espoz y Mina y, a partir de ese momento, la confusión más completa persiguió a los dos, dando lugar mucho más tarde al despiste total y absoluto de los historiadores de la Independencia. En la mayoría de las *Historias de España*, quien intente buscar las diferencias entre Mina, Espoz y Mina o general Mina se encontrará sumido en un mar de despropósitos y generalizaciones simplificadoras. Algún día habrá que intentar una clarificación diferenciadora de ambos personajes. Baste decir que Espoz y Mina nunca quiso renunciar al sobrenombre de Mina; que tras el pronunciamiento de Pamplona se sintió humillado al ver que su sobrino era recibido en Londres en 1815, en medio de los mayores elogios y atenciones oficiales y que, tras la aventura mexicana de Xavier, se prometió olvidarlo y lo borró completamente de su memoria y de sus *Memorias*.

Xavier Mina llegó a Londres, huyendo del absolutismo de Fernando, en abril de 1815 y continuando los planes que se habían preparado en Madrid un año antes, a pesar del fracaso de Pamplona, se puso a trabajar a fondo en apoyo de la causa de Porlier, a finales de 1815, por lo que participó en las actividades que se desarrollaron en Londres a favor del levantamiento de La Coruña. Pero los patriotas hispanoamericanos que se encontraban en la capital británica en busca de recursos y simpatías en pro de la emancipación, se fijaron en «el joven héroe liberal», que acababa de aparecer por Londres, como una figura ideal para encabezar un proyecto fantástico, el de apoyar a la insurgencia americana desde Europa, con un cuerpo de jefes y oficiales excombatientes en las recién terminadas guerras napoleónicas.

Con la ayuda de Blanco White, Mina entró en contacto con Lord Holland, lord Russell y John Allen, el secretario de Lord Holland, que se sintieron muy atraídos por el aura romántica y el entusiasmo del navarro; con fray Servando Teresa de Mier, que había discutido intelectualmente con Blanco en sus famosas *Cartas a El Español;* con el mexicano marqués del Apartado, distinguido miembro de la familia de los Fagoaga, etc. Influido por las ideas de Flórez Estrada, Palacio Fajardo, el marqués del Apartado y otros americanos y europeos que se encontraban en Londres, al comprobar el fracaso y llegar noticias de la captura de Porlier, decidió encabezar su famosa «Expedición libertadora», en realidad la primera acción de intervención internacional desde el exterior, en la época contemporánea, que se inició en Liverpool el 15 de mayo de 1816. Acompañado de fray Servando y de una veintena de combatientes internacionales (españoles, franceses, italianos, ingleses) se trasladó en un barco, pagado por los liberales de la *Holland House,* a Estados Unidos, como primera etapa de su viaje a Nueva España, donde pensaba ponerse a las órdenes de Morelos y el Congreso mexicano

y participar en la lucha de los liberales españoles y americanos contra el absolutismo del monarca español.

Fue una aventura repleta de peripecias, éxitos y fracasos, emociones y tragedias, que se desarrolló a lo largo de unos cuantos meses de intensa actividad. Baste decir que en Estados Unidos conectó con el grupo de patriotas que se desplegaba por Filadelfia, Baltimore, Nueva York y Nueva Orleans, buscando ayudas y colaboraciones en favor de sus luchas; que viajó a Haití para encontrarse con Simón Bolívar, a quien estuvo a punto de convencer para que le acompañara a México y que, de regreso a territorio norteamericano, preparó un cuerpo expedicionario militar, al que entrenó concienzudamente, organizándolo con las mejores y más sofisticadas técnicas del arte militar de la época. Encontró en Estados Unidos el apoyo fundamental del gran colombiano Pedro Gual, artífice años más tarde de tantos proyectos internacionalistas hispanoamericanos; del canario Manuel de Torres, prohombre hispano en Estados Unidos; del venezolano Mariano Montilla, exlugarteniente de Bolívar, y del cubano Joaquín Infante, escritor y poeta, que le sirvió de secretario durante muchos meses y que se hizo cargo de la imprenta de campaña, la primera imprenta moderna que hubo en la América hispana, que Mina introdujo en México y en la que se imprimieron proclamas y periódicos. El impresor Bangs se la llevó a Texas y más tarde la recuperó para México el diputado Ramos Arizpe.

Desgraciadamente, tuvo que enfrentarse a la traición y perfidia de muchos de sus colaboradores y supuestos amigos, incluso el controvertido Álvarez de Toledo, exdiputado en Cádiz, que tanto había hecho en favor de la independencia, pero que se entregó con armas y bagajes al embajador don Luis de Onís, el astuto representante de la monarquía española en Estados Unidos. Pudo sortear todos los peligros, incluidos algunos atentados que había preparado el grupo de conspiradores españoles de Nueva Orleans, con el padre Sedella y el viejo republicano Mariano Picornell a la cabeza y finalmente, el 25 de abril de 1817 desembarcó en las playas de Soto la Marina, al norte de Tampico, con 300 soldados, en su mayoría oficiales, de varias nacionalidades, con un cuerpo de ejército al que tituló «Ejército Auxiliar de la República Mexicana», dispuesto a participar en las luchas de liberación continental. Su aventura se prolongó durante siete meses, estuvo llena de gloria y de tragedia y culminó con su derrota y fusilamiento. Para los mexicanos, como escribió Justo Sierra a comienzos de este siglo, «fue como un relámpago que iluminó el cielo de la patria». Su inesperada llegada, en un momento de máxima postración y desánimo, reanimó la esperanza y permitió el replanteamiento de las luchas emancipadoras.

Xavier Mina tiene para los españoles un interés muy singular. Representa el paradigma de los españoles de convicciones profundamente liberales que estaban seguros de que la lucha contra el despotismo podía desarrollarse en España y en América, simultáneamente, y que la libertad y los derechos humanos tenían y debían implantarse al mismo tiempo a lo largo y ancho de las provincias americanas y europeas.

Se está completando en los últimos años el estudio del extraordinario personaje que fue Blanco White y también, hasta cierto punto, el perfil político liberal de Flórez Estrada, así como del papel que ambos desempeñaron en el proceso ideológico que condujo a la emancipación americana. Xavier Mina, discípulo y seguidor entusiasta de ambos, aparece como un eslabón perdido que puede empalmar el proceso ideológico de sus maestros, con la acción y la práctica liberadora de otros españoles que apoyaron la insurgencia.

Una ligera incursión en los textos de las *Proclamas* de Xavier Mina, durante la preparación y en el momento del inicio de su expedición, pueden ser contundentes para comprender el significado y la trascendencia del proyecto político del héroe liberal. A finales de 1816, mientras organizaba sus huestes, con ayuda de Gual y fray Servando redactó una proclama, de la que son estos párrafos: «Al separarme para siempre de la asociación política, por cuya prosperidad he trabajado desde mis tiernos años, es un deber sagrado el dar cuenta a mis amigos y a la nación entera de los motivos que me han dictado esta resolución. Jamás, lo sé, jamás podré satisfacer a los agentes del espantoso despotismo que aflige a mi desventurada patria; pero es a los españoles oprimidos, y no a los opresores, a quienes deseo persuadir que no la venganza ni otras bajas pasiones, sino el interés nacional, principios los más puros y una convicción íntima e irresistible han influido sobre mi conducta pública y privada». Más adelante, añade Xavier: «Libre yo ya, por aquella época, de las prisiones francesas, corrí a Madrid, por si podía contribuir, con otros amigos de la libertad, al restablecimiento de los principios que habíamos jurado sostener. ¡Cuál fue mi sorpresa al ver el nuevo orden de cosas! Los satélites del tirano sólo se ocupaban en acabar de destruir la obra de tantos sudores: ya no se pensaba sino en consumar la subyugación de las provincias de ultramar, y el ministro don Manuel de Lardizábal, equivocando los sentimientos de mi corazón, me propuso el mando de una división contra México; como si la causa que defendían los americanos fuese distinta de la que había exaltado la gloria del pueblo español... como si fuese nuevo el derecho que tiene el oprimido para resistir al opresor...».

Finalmente, completaba así su razonamiento: «Sin echar por tierra en todas partes el coloso del despotismo, sostenido por los fanáticos y mono-

polistas, jamás podremos recuperar nuestra dignidad. Para esa empresa es indispensable que todos los pueblos donde se habla el castellano aprendan a ser libres, a conocer y practicar sus derechos. La causa de los hombres libres es la de los españoles no degenerados. La patria no está circunscrita al lugar en que hemos nacido, sino, más propiamente, al que pone a cubierto nuestros derechos personales». Y para remachar el sentido profundamente anticipador y trascendente de sus actos, previendo acaso su muerte en la batalla, terminaba con una invocación emocionante dirigida a los americanos en pie de guerra: «Decid a vuestros hijos, que hubo también españoles amigos de la libertad, que sacrificaron su reposo y su vida por nuestro bien». Firmó y publicó esta proclama en Gálveston, actualmente en Texas, el 22 de febrero de 1817.

Bibliografía

Pueden considerarse biografías, más o menos completas de Xavier Mina, las obras siguientes:

WILLIAM A. ROBINSON, *Memorias de la revolución de Méjico y de la expedición del general D. Francisco Javier Mina* (traducción española de José Joaquín de Mora). Las editó Ackerman en Londres, en 1824. La edición inglesa se publicó en Filadelfia en 1820.

ANTONIO RIVERA DE LA TORRE, *Francisco Javier Mina y Pedro Moreno, caudillos libertadores*. Secr. Educación Pública, México, 1917.

MARTÍN LUIS GUZMÁN, *Mina el Mozo, héroe de Navarra*, en la colección «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», dirigida por Ortega y Gasset para Espasa Calpe, Madrid, 1932. Esta misma obra se volvió a editar en México en 1955, con un título diferente: *Javier Mina, héroe de España y de México*.

JOSÉ MARÍA MIQUEL y VERGÉS. *Mina, el español frente a España*. Editorial Xóchitl, México, 1945.

Otros autores que han dedicado amplio espacio en sus obras a Mina o que han escrito textos más reducidos, son los mexicanos CARLOS MARÍA BUSTAMANTE (1823), LUCAS ALAMÁN (1851), FRANCISCO ARRANGOIZ (1871), JULIO ZÁRATE (1885), JUSTO SIERRA (1900), RAFAEL ANZURES (1909), MARIANO AZUELA (1935), GLORIA MÉNDEZ MINA (1967), ENRIQUE CÁRDENAS (1973), JOSÉ FUENTES MARES (1980), GUADALUPE JIMÉNEZ CODINACH (1991) y ERNESTO DE LA TORRE VILLAR (1992), así como los españoles ANTONIO GARCÍA PÉREZ (1909), RAFAEL RAMOS PEDRUEZA (1937),

ALFONSO CAMÍN (1957), JOSÉ MARÍA IRIBARREN (1965 y 1967), ESTEBAN ORTA RUBIO (1979) y MARÍA TERESA BERRUEZO (1992). La profesora catalana ANGELS SOLÀ ha producido un amplio ensayo bibliográfico en la *Revista Mexicana de Sociología*, México, 1989.

Siguen inéditos los textos de JAMES A. BRUSH «Journal of the Expedition and military operations of General Don. Fr. X. Mina in Mexico» (1818), J. M. WEBB «Relación de la expedición de Mina contra el reino de México, extendida por un oficial que vino en ella» (1819), las cartas de FRAY SERVANDO TERESA DE MIER (1816-1820) y las «Proclamas» y correspondencia de XAVIER MINA EN MÉXICO (1816-1817).

Algunos autores estadounidenses que han prestado interés a Mina, la época y el entorno son: HAROLD A. BIERCK, CLARENCE W. BISHPAM, CHARLES B. BOWMAN, ISAAC J. COX, STANLEY FAYE, CHARLES C. GRIFFIN, RICHARD W. GRONET, DORIS M. LADD, WILLIAM F. LEWIS, JOSEPH B. LOCKEY, W. R. MANNING, JAMES F. RIPPY, JOHN RYDJORD, HARRIS G. WARREN, ARTHUR P. WHITAKER Y CURTIS A. WILGUS.

Ariel: una lectura para el siglo XXI

Fernando Ainsa

Cuando en 1900 José Enrique Rodó, un joven estudioso autodidacta de apenas veintinueve años, publica *Ariel* en una modesta editorial de Montevideo, nada permite suponer que este breve ensayo de apenas 100 páginas se convertiría al cabo de un par de años en el libro emblemático de América Latina. El joven Rodó –nacido el 15 de Julio de 1871 en el hogar compuesto por un próspero comerciante de origen catalán y una madre criolla de familia tradicional– se había transformado en el «Maestro de la juventud de América». A ese título se le añadirían otros: «artista educador», titular de una «empresa sagrada» y conductor de una «milicia sacramental». *Ariel* pasaba a ser el «Evangelio americano» que predicaba un idealismo –el arielismo– como modelo latino frente al agresivo y expansionista modelo norteamericano.

Las interpretaciones de las razones del éxito singular de la obra de Rodó coincidirían en que «las palabras de *Ariel* se dijeron en el momento oportuno» (Pedro Henríquez Ureña), porque tuvieron la «virtud profética de lanzar, en su hora, la palabra necesaria y decisiva» (Alberto Zum Felde), ya que el autor de *Ariel* «simbolizó las más bellas y más hermosas aspiraciones de nuestra América» (Max Henríquez Ureña). Sin embargo, al mismo tiempo que su palabra «oportuna» y «necesaria» era reconocida internacionalmente, se iniciaba una polémica sobre la verdadera dimensión de su obra. Enfrentados los entusiastas panegiristas del «arielismo» a quienes sospechaban que el «idealismo rodosiano» era «un grueso contrabando de vacilaciones y oportunismos», críticos y estudiosos de *Ariel* inauguraron una discusión no resuelta hasta nuestros días.

Por un lado, estaban quienes consideraban –como José de Riva Agüero– la «sangrienta burla» y el «sarcasmo acerbo y mortal» de un Rodó que «propone la Grecia antigua como modelo para una raza contaminada con el híbrido mestizaje con indios y negros»[1]. En el otro extremo, quienes lo saludan como el «profeta del nuevo siglo para estos pueblos que esperaban ansiosos la palabra de fe en sus propios destinos» (Max Henríquez Ureña).

[1] *José de Riva Agüero,* Carácter de la literatura del Perú independiente, *Lima, 1905; p.263.*

Entre ambos, un amplio y contradictorio espectro de opiniones que el paso del tiempo apenas ha atenuado. A ello contribuiría en la década de los sesenta el debate sobre si lo auténticamente americano está representado por Calibán más que por Ariel, según propusiera a modo de provocador desafío Roberto Fernández Retamar en *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*[2]. Una polémica en la que Antonio Melis ha terciado, sugiriendo si, finalmente, «entre Ariel y Calibán no habría que apostar por Próspero»[3].

Pese a ello, es posible preguntarse si el propio autor no alimentó esa «figura estatuaria, firme, serena en demasía» de quien fuera «enmascarado persistente» en vida como «sigue siéndolo después de ido a la tiniebla»[4]. Al practicar una prosa de vocación ejemplificadora, con un estilo emblemático y voluntad moralizante, Rodó habría asumido a plena conciencia un tono magisterial y una retórica que algunos consideraban inadecuada para el lector joven a la que estaba destinada. Porque, en realidad, Rodó ya era dueño desde los 25 años de esa «mocedad grave», con que lo retrató Zum Felde. Crisis y depresiones, sobrellevadas con pudor y estoicismo desde que quedara huérfano de padre a los catorce años, el joven Rodó había enfrentado dificultades económicas que lo condujeron a abandonar sus estudios universitarios. Se refugiaría desde entonces detrás del gesto impostado e impenetrable con el que se lo identificó el resto de su vida.

El precoz y activo colaborador de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* era ya esa «persona reconcentrada y solitaria, tímida y desgarbada», de figura de «tipo linfático en grado extremo», dueño de un «cuerpo grande pero laxo», de «grosura fofa» y de «andar flojo», con «los brazos caídos, las manos siempre frías y blandas, como muertas, que al darlas parecían escurrirse», carente de «toda energía corporal», donde «sus mismos ojos, miopes y velados tras los lentes, no tenían expresión»[5]. Claro es que el mismo Zum Felde descubriría, detrás de aquel «hombre pesado y gris», con la «máscara inexpresiva de su rostro» y con esa «cara pálida» que se iría abotagando con los años, escudado en «el respeto que donde-

[2] *Roberto Fernández Retamar,* Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América, *México, Diógenes, 1971.*

[3] *Antonio Melis, «Entre Ariel y Calibán: ¿Próspero?» en* Nuevo Texto crítico, *no 9-10, Vol.V, 1992. Standford, USA.*

[4] *Emilio Oribe,* El pensamiento vivo de Rodó. *Introducción y antología de textos. Buenos Aires, Losada, p.17, 1944.*

[5] *Alberto Zum Felde, Introducción a* Ariel, *Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967; p.11. Este texto reproduce el capítulo consagrado a Rodó en* Proceso intelectual del Uruguay, *Buenos Aires, Ediciones Claridad, 1941.*

quiera lo rodeaba», a un verdadero escritor. Un escritor que, más allá de la melancolía a la que sucumbiría prematuramente, interesaba por su «carácter viviente, renovado, creciendo a expensas de una inmanencia de energías infinitas» y por esa condición de artista y «suscitador», como lo prefirió definir Emilio Oribe.

Esta contradicción entre el carácter y el mensaje, entre la personalidad y la obra de Rodó se explica –a nuestro juicio– por la explícita «voluntad programática» con que encara la misión del escritor quien, por principio, «debe ser» optimista. El autor de *Ariel* se dice «hay que reaccionar», porque el momento lo impone y lo hace más por un deber intelectual asumido éticamente que por espontáneo impulso de su naturaleza. Ello explicaría esa contradicción entre el contenido entusiasta de su obra y la apariencia flemática y solemne de su persona, esa dificultad en poder identificar lo que dice con el *cómo* lo escribe, en poder asociar al personaje con su prédica. Es lo que hemos llamado en otro trabajo consagrado a su obra la «trastienda del optimismo»[6], donde se revela el progresivo desfallecimiento que lo embargó hasta su solitaria muerte prematura en un hotel de Palermo, en 1917, cuando apenas contaba con 46 años de edad. Con otras palabras, Jorge Arbeleche sugiere que Rodó fue un «agónico, pero no un claudicante»[7].

El culturalismo libresco y artificioso, ese esteticismo aristocratizante que, sin embargo, no fue nunca desdeñoso, pareció servir al deliberado propósito de construir «un estilo para un sermón pedagógico cargado de razones y vertebrado por un pensamiento argumentativo y doctrinal, superando la funcionalidad denotativa del mensaje», como sostiene Belén Castro[8]. Rompiendo la «coraza retórica de su propio lenguaje, bajo el aspecto marmóreo del Maestro y del Prócer, cubierto por el bronce severo de la estatua que muchos de sus críticos han esculpido», Belén Castro rescata al «artista finisecular sensible ante la confusión de su tiempo» y el optimismo heroico de quien fuera «un desterrado en su propio país».

[6] *Al tema de la contradicción entre la personalidad de Rodó – tal como aparece reflejada en testimonios, correspondencia y escritos íntimos– y el tono y estilo del mensaje optimista y esperanzado de su obra hemos consagrado nuestro trabajo «Un mensaje para los náufragos que luchan. La victoria sobre sí mismo de José Enrique Rodó» en Fernando Ainsa,* Tiempo reconquistado. Siete ensayos sobre literatura uruguaya. *Montevideo, Ediciones Géminis, 1977.Pag. 41-45.*

[7] *Palabras pronunciadas en el simposio interdisciplinario sobre «José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de* Ariel*», organizado por la Friedrich-Alexander Universität (Erlangen, febrero, 1999).*

[8] *Belén Castro, edición crítica de* Ariel, *Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1995; p.146.*

Fines de siglo, fines de milenio

A los cien años de su publicación, *Ariel* sigue siendo la obra más citada y editada de Rodó. Texto obligatorio en la enseñanza del Uruguay, referencia en numerosos países latinoamericanos, ediciones críticas en España y estudios consagrados a su pensamiento en el contexto de la historia de las ideas de América Latina, pautan ese interés. Una reciente edición italiana añade una nueva área lingüística a esa misma preocupación[9].

Sin embargo, más allá del interés académico por *Ariel*, es posible interrogarse sobre la vigencia en vísperas de un nuevo milenio de una obra escrita hace cien años. Esta interrogante invita a algunas comparaciones. En efecto, la tentación es grande y es difícil no sucumbir a la facilidad de comparar lo que ha sido el final de este siglo con el fin del siglo XIX. Sin caer en simplificaciones y más allá de su especificidad, una serie de similitudes pueden ser trazadas entre ambas fechas, especialmente en el área hispánica[10].

«El despertar del siglo fue en la historia de las ideas una aurora, y su ocaso en el tiempo es, también, un ocaso en la realidad»[11], escribía Rodó en 1897 sobre el siglo XIX que terminaba. Este tono crepuscular de un fin de siglo donde todo «palidece y se esfuma» y cuya vida literaria «amenaza extinguirse», impregna las primeras páginas de *El que vendrá* (1897), momento signado por la incorporación del mundo hispanoamericano a la modernidad y por la reflexión sobre el reajuste de la «inteligencia americana», período que Alfonso Reyes definió como «sin esperanzas de cambio definitivo ni fe en la redención». Entonces, como sucede ahora, se tenía la sensación de que «algo funcionaba deficientemente en el organismo vivo de aquellas sociedades en crecimiento»[12].

Bueno es recordar que entre 1899 y 1920, en ese ambiente entre pesimista y resignado, proliferan los diagnósticos sobre la condición «patológica» y «enferma» de Hispanoamérica. Varios de los títulos de las obras publicadas resaltan el carácter de «continente enfermo», como hace César

[9] Ariel. *Edición italiana a «la cura» de Antonella Cancellier. Introducción de Fernando Ainsa. In forma di parole, Bologna, 1999.*

[10] *No somos los primeros en sugerir una comparación de este tipo, ya que estudiar ambos períodos atenido a rigurosos criterios historiográficos ha sido el objetivo del ensayista Hugo Biagini en su obra* Fines de siglo, fin de milenio *(Prólogo de Fernando Ainsa).Buenos Aires, UNESCO/Alianza Editorial, 1996.*

[11] *José Enrique Rodó. Primera frase de* El que vendrá. Obras completas, *2ª edición, Madrid, Aguilar, 1967, p.150.*

[12] *Alfonso Reyes,* Notas sobre la inteligencia americana, *en* Obras completas, *Vol. XI, México, FCE, 1960.*

Zumeta en su breve ensayo, *Continente enfermo* (1899); Agustín Álvarez en *Manual de patología política* (1899); Manuel Ugarte en *Enfermedades sociales* (1905); José Ingenieros en *Psicología genética* (1911), diagnóstico que se prolonga en *Pueblo enfermo* (1920) de Alcides Arguedas y que está igualmente presente detrás del título más optimista de *Nuestra América* (1903) de Carlos Octavio Bunge.

Una similar inestable desazón y sentimiento de crisis y «decadencia» se repite ahora a fines del siglo XX, en el que se proyectan los presagios agoreros de los apocalípticos aupados sobre la resignación de los integrados. Basta enumerar los rasgos más notorios de nuestra mal asumida contemporaneidad de fin de milenio: crisis de valores y pregonado fin de las ideologías, ausencia de nuevos repertorios axiológicos en que reconocerse, «era del vacío» y culto de lo fragmentario con lo que se asocia la postmodernidad, derrumbe del mundo bipolar, desorientación y pesimismo tan difuso como generalizado, angustiado vértigo ante el futuro y rechazo del presente, denuncia del deterioro de normas de convivencia y solidaridad social, temores suscitados por la globalización económica y la masificación cultural uniformadora que desdibuja la diversidad creadora.

La vigencia de *Ariel* no se detiene en el espíritu de fin de siglo que se vivió entonces y que parece repetirse con el nuevo milenio. Hay otros puntos en los cuales inscribir una lectura actualizada de sus páginas. En efecto, entonces como ahora, el mundo hispanoamericano está sometido a la gravitación del solitario y poderoso «gendarme» mundial, los Estados Unidos. Esos Estados Unidos que Rodó asimila a «representantes del espíritu utilitario y de la democracia mal entendida»[13], que en 1900, tras haber derrotado a España y haber impuesto humillantes «enmiendas» a Cuba y Puerto Rico, intervenía con impunidad en América Central y el Caribe.

Sin embargo, en aquel momento Rodó comprendió que no bastaba con lamentarse y que había que dar una respuesta regeneradora a la crisis que reflejaba el pesimismo y el decadentismo reinante y el abierto conflicto entre espiritualidad y modernidad de la nueva sociedad latinoamericana emergente. Ello se tradujo en la combativa actitud de un escritor frente a la resignada aceptación con que se sobrellevaba la fatalidad de pertenecer al orbe latino y, dentro de éste, al mundo hispánico donde América, a su vez, mantenía algunas reservas frente a España y donde ésta percibía la lengua de Hispanoamérica como «dialecto, derivación, cosa secundaria, sucursal

[13] *Anotaciones a mano de Rodó en el ejemplar de* Ariel *que ofreció a Daniel Martínez Vigil.*

otra vez: lo hispanoamericano, nombre que se ata con guioncito como con cadena», según resumió Alfonso Reyes con cierta ironía[14].

Se percibió entonces, como ahora, la necesidad de restaurar un diálogo constructivo con España. Rodó había seguido desde su primera juventud los enfrentamientos que se produjeron en 1892 en el marco de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América, donde se habían puesto en evidencia –pese a desfiles, exposiciones y congresos en los que participaron escritores hispanoamericanos y españoles, entre otros el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín– recelos todavía no superados en los países independizados del continente y agravados por la lucha de las últimas colonias antillanas.

En el trasfondo del IV Centenario, como sucedería cien años después con el V, celebrado en 1992, hubo una voluntad de España por romper su aislamiento y recuperar una dinámica dimensión en América. Es la «savia nueva para construir una Nueva España» e iniciar «el punto de partida de una nueva era de triunfos» y así consolidar los lazos económicos y culturales con el Nuevo Mundo. Se trataba, entre brindis, discursos y poemas, de recuperar una fraternidad perdida en los jirones independizados del antiguo imperio. Es interesante recordar el papel que cumplieron en aquel momento escritores como Rubén Darío, Ricardo Palma, Zorrilla de San Martín, Acosta de Samper y Ernesto Restrepo Tirado fomentando relaciones culturales en el marco de los festejos. Algunos, como Restrepo, llegaron a ensalzar la conquista española, destacando el papel civilizador del genocidio, ya que las tribus indígenas estaban «entregadas a tales vicios que no parecía lejano el momento de su desaparición y exterminio de las unas por las otras». Otros, por el contrario, consideraron que el IV Centenario debía impulsar estudios sobre las civilizaciones prehispánicas destruidas por la conquista, situándose en una actitud más científica y positiva, acorde a la filosofía de la época. Ya se sabe que estos planteos de los que recogió sus ecos en Montevideo el joven José Enrique Rodó, se reactualizaron en las celebraciones del 500 aniversario del «encuentro» de América en 1992 y en las declaraciones voluntaristas de las Cumbres Iberoamericanas reunidas anualmente desde entonces.

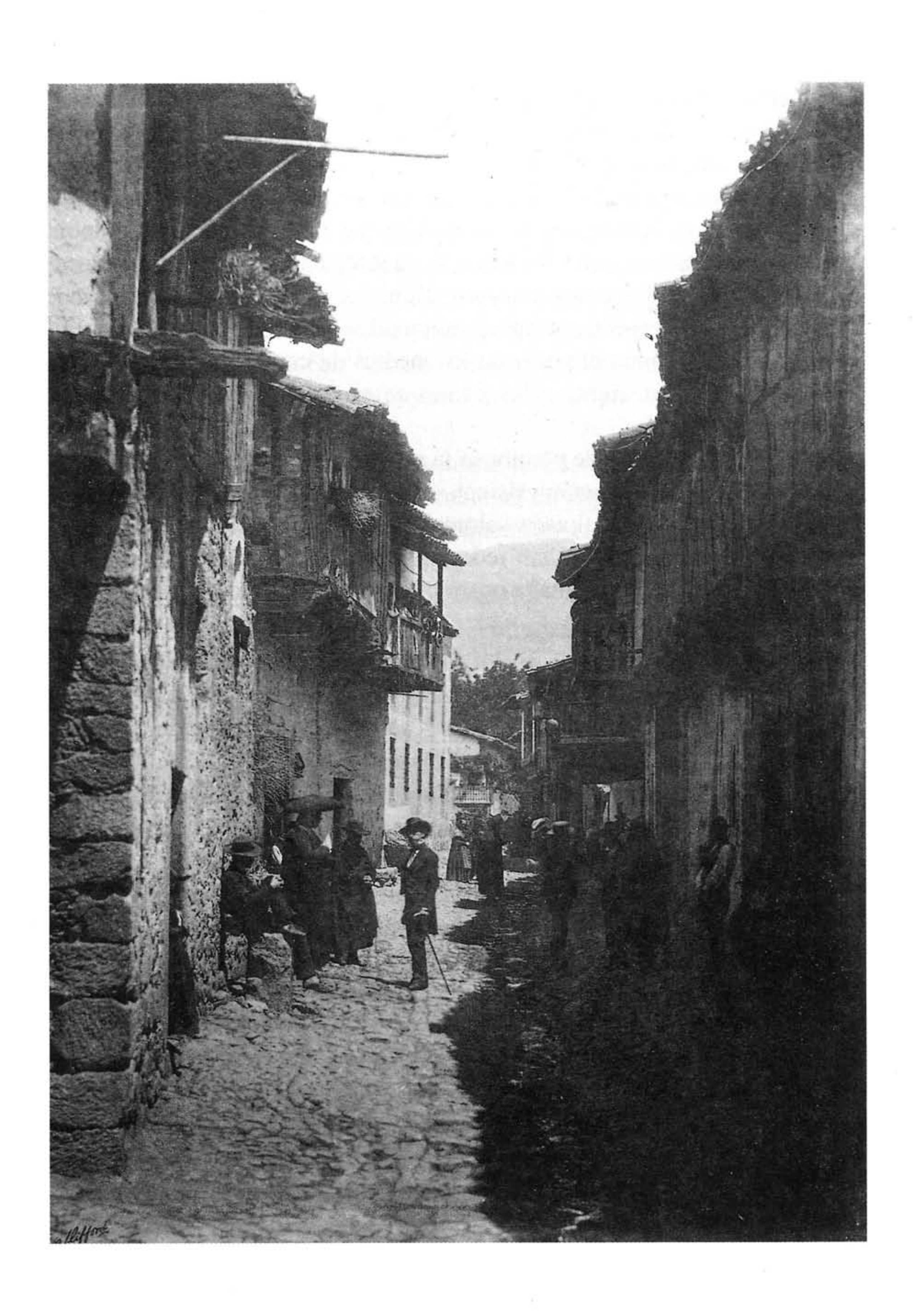
Otros paralelos pueden establecerse entre el fin del siglo XIX que viviera con alarmada preocupación Rodó y el del siglo XX. Los temores del autor de *Ariel* ante «la invasión de las cumbres por la multitud» y las «hordas de la vulgaridad», no suenan muy diferentes a los preocupados llama-

[14] *Reyes*, O.C. *p.89*.

dos y alertas contra la homogeneización cultural y los perniciosos efectos de la sociedad de consumo contemporánea que se escuchan ahora. Tampoco es ajeno el rechazo de «la democracia igualitaria que ha hecho del imperio del número y la mediocridad su objetivo, negando todo elemento ideal y espiritual en su concepción política»[15], lo que Rodó llamaba «lo innoble del rasero nivelador», entre un sector de la intelectualidad contemporánea. Si a Rodó se le atribuyó, no sin razón, propiciar un elitismo frente a la cultura de masas emergente, similares alarmadas señales se han lanzado en este fin de siglo contra el poder de los medios de comunicación, especialmente la televisión, frente a los cuales se reivindican los méritos de la «excepción cultural».

Del mismo modo, puede percibirse la reminiscencia del modelo helénico y la reivindicación del «ocio clásico», al que se refiere el maestro Próspero en *Ariel,* en la reactualizada valoración del pensamiento clásico grecorromano, cuyos méritos se han redescubierto de un modo más simbólico que histórico en la desorientada postmodernidad de este último decenio.

[15] *José Luis Abellán,* José Enrique Rodó. Antología del pensamiento, *Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991; p.20.*



Ch. Clifford: *Calle de Cuacos* (1858).

De fronteras e hibridismos: identidad y cultura chicanas

Lauro Flores

Esta exposición se compone de dos partes. Primero intentaré esquematizar brevemente el contexto histórico-cultural chicano y después voy a hacer algunas reflexiones acerca de la «autobiografía» chicana o, mejor dicho, acerca del discurso autobiográfico chicano, como manifestación central de una preocupación por definir una identidad cultural no sólo individual sino colectiva.

I. El contexto histórico y cultural

La actividad literaria de los chicanos –es decir, de los escritores y escritoras de ascendencia mexicana nacidos o residentes de forma permanente en los Estados Unidos de Norteamérica (EE.UU.)– se empieza a hacer altamente notable a partir de la segunda mitad de la década de 1960[1].

Esta efervescencia de una producción artístico-literaria coincide históricamente con la erupción del movimiento chicano moderno, el cual, como se sabe, arranca hacia 1965 y cuyos ejes fundamentales son, por un lado, la lucha sindical de los obreros de la industria agricultural, con César Chávez como figura principal y, por el otro, la protesta contra la guerra de Vietnam, la cual vino a poner de manifiesto con suma nitidez la desigualdad social a la que han estado sometidos históricamente los chicanos en los EE.UU.[2].

[1] *Según veremos más adelante, el apelativo* chicano *en general, pero especialmente en lo que concierne a la literatura, es bastante problemático. Armando Miguélez, por ejemplo, decía hace unos años que «...todavía no se sabe a quién tildar de 'chicano': ¿a todos los de ascendencia mexicana nacidos en Estados Unidos?, ¿a todos los de apellido español ya sean de ascendencia mexicana, española o ecuatoriana?, ¿a todos los que se quieran hacer pasar por chicanos?, ¿a todos los que escriben de los 'temas chicanos'?» (10, n. 14).*

[2] *La famosa «Marcha a Delano», California, que marca el principio de la huelga iniciada por los obreros filipinos, a la cual se unen y luego continúan los mexicanos y chicanos de la National Farm Workers Association (NFWA), organización que después se transforma en la United Farm Workers Union (UFW), explota en septiembre de 1965. El primer gran moratorio*

Justo desde que se inicia esta etapa, pues, el movimiento político y la literatura parecen quedar fundidos en una sola dinámica; en efecto, su conexión se puede describir apropiadamente como una especie de relación simbiótica. El caso que quizás ilustre este hecho con mayor claridad –sin duda el más conocido a nivel internacional– es el del Teatro Campesino, el cual organiza y dirige Luis Valdez desde 1965. Este grupo teatral nace literalmente en el seno de la huelga contra la industria agroalimentaria, y a sus integrantes originarios, su expresión artística, su funcionamiento mismo y su evolución, quedan deliberadas y explícitamente imbricados con los temas del movimiento político; primero, lógicamente, con el problema de los «campesinos», y después con la discriminación que confrontan los chicanos en las escuelas y en otras instituciones, con su participación en la guerra de Vietnam, con el *pachuquismo*, etc.[3]

Otro tanto sucede con la nueva y pujante poesía que se empieza a dar por esos años, con la ficción, y con el ensayo. Este último, como ha señalado el crítico chileno Juan Armando Epple, «empieza a interpretar, afirmando sus perspectivas teóricas y metodológicas, la singularidad de la historia y la cultura del pueblo chicano» (45). La literatura chicana de este período, como componente integral del movimiento político, se nuclea en última instancia en torno a un proyecto de rastreo de raíces que opera sobre todo a partir de un volcar los ojos hacia un pasado precolombino idealizado y romantizado en gran medida y forma parte, por tanto, de un intento por redefinir una identidad colectiva. De allí el carácter esencialmente cultural-nacionalista que permea no sólo las tesis político-filosóficas del movimiento, sino también sus expresiones artísticas y literarias. De allí también la adopción y readaptación del término *chicano* (a veces deletreado *xicano*) como concepto central de una autodefinición cultural y «espiritual» y la designación del actual Suroeste de los EE.UU. –la «nación chicana»– con el nombre del legendario Aztlán, el supuesto y geográficamente inubicable lugar de origen de los aztecas[4].

Chicano Contra la Guerra de Vietnam se gesta en agosto de 1970, en Los Ángeles, California, y el año siguiente, en 1971, se da el segundo moratorio. El otro evento que marca visiblemente esta etapa de clímax del movimiento chicano es la Primera Conferencia Anual de la Juventud Chicana, en Denver, Colorado, auspiciada en 1969 por la Cruzada por la Justicia, organización fundada por Rodolfo «Corky» Gonzales. Para una historia concisa de los chicanos, véase el libro de Rodolfo Acuña, Occupied America. *Las ediciones más recientes de este libro han sido publicadas por Harper & Row de Nueva York y una traducción al español ha aparecido en México con el título de* América ocupada.

[3] *Valdez y el Teatro Campesino, obviamente, no están exentos de contradicciones ideológicas y de otra índole. Para un examen crítico de algunos aspectos problemáticos en torno a este grupo véanse, entre otros, los trabajos de Yvonne Yarbro-Bejarano y el de Dieter Herms.*

[4] *Para una discusión concisa acerca del concepto de Aztlán, como mito precolombino y símbolo crucial de los chicanos, consúltese el trabajo de Luis Leal, «En busca de Aztlán», en su*

Tales fueron, insisto, las facetas más palpables de esa época. Por tanto, hasta hace poco tiempo la noción general que prevalecía entre muchos historiadores y críticos literarios, chicanos y no chicanos, era la de que la literatura chicana constituía un fenómeno estrictamente contemporáneo y de «protesta social» –todas las implicaciones que esto último conlleva–. O sea que antes de 1959 como mucho, se decía, no existía una literatura *chicana*[5]. No resulta pues nada sorprendente que aún hoy día toda mención superficial o precipitada acerca de esta literatura suela remitir al lector no informado casi exclusivamente a los textos escritos y publicados durante los últimos veinticinco años[6].

Tal noción es por supuesto errónea. Es cierto que el movimiento vino a revitalizar la actividad literaria de los chicanos, proporcionándole un redoblado ímpetu a su creatividad y dando lugar a lo que Philip Ortego bautizara hace ya dos décadas como el «Renacimiento» de la literatura chicana, o a lo que Juan Rodríguez por su parte ha preferido llamar, correctamente, en mi opinión, «Florecimiento». Sin embargo, los estudios y demás indagaciones de los últimos veinte años han demostrado ya concretamente que el quehacer literario no constituye una novedad entre los «mexicanos de los EE.UU.» Los chicanos habían escrito y publicado antes de la llegada de los angloamericanos al suroeste y siguen haciéndole después. La continuidad de dicha producción ha quedado ya comprobada por los historiógrafos y demás investigadores. Caracterizando un aspecto central de esa producción literaria, el crítico Luis Leal ha observado esto:

> ... los prosistas que en Aztlán [es decir, en el Suroeste] escriben en español antes de 1900 dan preferencia, por lo general, a las formas didácticas (memorias, diarios, viajes, crónicas, relaciones, cartas) y no a las formas

libro Aztlán y México. Perfiles literarios e históricos *(21-28). Las varias teorías acerca de la etimología de la palabra* chicano *son repasadas por Tino Villanueva en el «Prólogo» a su* Chicanos. Antología histórica y literaria.

[5] *Aunque ahora ya resulte no sólo trivial sino irrisorio el mero hecho de mencionarlo, debo recordar aquí que hasta hace unos quince años era común el juicio de que* Pocho, *libro escrito por José Antonio Villarreal y publicado originariamente por la editorial Doubleday en 1959, era la «primera» novela chicana. Desde entonces, los aficionados a historiógrafo, y algunos otros, han andado a la caza de «primeras» novelas. Hasta el momento, que yo sepa, la obra más antigua que se conoce, dentro de los parámetros de la historia chicana propiamente entendida, es* Who Would Have Thougt It? *(1872) de María Amparo Ruiz de Burton. El dato se lo debemos a los esfuerzos investigativos del profesor Juan Rodríguez.*

[6] *Además de los peligros que representa el posible tono inmanentista que en este tipo de discusión suele hacer eco, soy consciente también, en principio, de que se pisa un terreno peligroso al privilegiar las formas escritas como literatura, especialmente en un caso como el chicano, en el que la tradición oral, según veremos más adelante, pesa mucho.*

> características de la ficción (novela, novela corta, cuento, leyenda), si bien hay algunos ejemplos de las últimas [...]. Lo que distingue a la prosa didáctica aztlanense de aquélla escrita en México u otros países hispanoamericanos, lo mismo que en España, es el contenido y no la forma; contenido que refleja el ambiente, la vida y las costumbres de Aztlán[7].

Es obvio que las tareas literarias a las que aquí nos estamos refiriendo fueron realizadas primero por los exploradores y colonos españoles y luego por los «mexicanos» que se asientan en la región[8]. Por tanto, las obras de esas épocas más tempranas, las del llamado «período hispánico» del Suroeste, escritas en español en su mayor parte, deben ser consideradas estrictamente como antecedentes o como parte de una literatura prechicana, según han propuesto el mismo Leal, Ray Padilla y otros.

Las teorías y las historiografías al respecto son varias pero parece ir cuajando ya un consenso acerca de que el verdadero principio de la literatura chicana debe ubicarse históricamente hacia mediados del siglo XIX, es decir en el momento del traspaso del Suroeste a manos angloamericanas. Esto es así porque, propiamente entendida, la experiencia chicana implica por definición el contacto y la interacción entre angloamericanos y chicanos[9].

El año de 1848 se toma convencionalmente como punto de partida ya que el convenio que se firma entonces –el tantas veces invocado Tratado de Guadalupe Hidalgo– viene a formalizar, y a sellar de modo irrevocable, el cauce de los eventos sociopolíticos que a la larga desembocan en las transformaciones que caracterizan el perfil específico y diferenciador del objeto que aquí nos ocupa: la cultura, en especial la literatura, del pueblo chicano.

En unas reminiscencias incompletas escritas durante la segunda mitad del siglo XIX (manuscrito aún inédito), el general Mariano Guadalupe Vallejo, una figura prominente en la historia de California a lo largo de ese siglo,

[7] *«Cuatro siglos de prosa aztlanense», en* Aztlán y México, *p. 60. Este trabajo hace una excelente exposición, concisa y clara, de la literatura de esas épocas.*

[8] *El problema terminológico es agudo al bregar con este caso, quizá más que en otros. Aquí entrecomillo la palabra porque, obviamente, estos territorios son parte de la república mexicana –a diferencia de la Nueva España, como colonia de la corona– sólo entre 1821, fecha en que se formaliza la independencia de México, y 1848. El caso de Texas complica más el asunto ya que, como también se sabe, dicho territorio proclama su efímera «independencia» como república en 1836 sólo para anexarse en calidad de estado a la Unión Americana en 1845. México no reconoce la anexión sino hasta 1848, como ya se ha dicho, al firmar el* Tratado de Guadalupe Hidalgo. *En el fondo de todo esto yace la conciencia, o la carencia de ella, de ser parte de una nación apenas concebida como tal.*

[9] *Para una excelente discusión acerca de la historia y las implicaciones de esta terminología, véanse los trabajos de Arturo Madrid-Barela. Véase también el interesante ensayo de Jorge Olguín Hermida y el «Prólogo» previamente citado de Tino Villanueva.*

cuya memorias registran también la sorpresa y la ambivalencia –si nada más que eso– que la transición produce entre los habitantes de la región anexada por los Estados Unidos, dice:

> La guerra entre los Mejicanos y los Norte Americanos, desde 1846 hasta 1848, produjo la venta de la Alta Califa, mi patria natal, á los últimos, y héteme aquí que «de grado o por fuerza» quedé, como la mayoría de mis compatriotas, como ¡Norte Americano! [sic.][10].

Junto con el cambio geopolítico se empieza a acentuar también una consecuente transformación ideológica en esos seres que paulatinamente empiezan a percibir y a asimilar con mayor claridad, paradójicamente, su nueva circunstancia política y cultural; o sea, su antes ya intuida otredad y, por supuesto, la creciente conciencia de su diferencia, no sólo frente a los angloamericanos sino también ante los mexicanos del lado sur del Río Bravo[11]. El crítico chicano Juan Rodríguez ha señalado pues, con sobrada razón, que ese momento coyuntural y esos cambios son fundamentales para la comprensión correcta y cabal del asunto:

> Históricamente, si los anglo-americanos no hubieran llegado a esta área [al Suroeste], hoy probablemente seríamos un estado [o varios estados más] de México.
>
> [...]
>
> Ya no podemos decir que la literatura chicana empezó en 1959 con [la novela] *Pocho*. Tampoco se puede decir, a mi parecer, que empieza con los libros del *Chilam Balam*, o con Cabeza de Vaca. Creo que hay mucho por hacer en cuanto a la historia literaria [chicana], siempre prestándole atención a esa contextualidad básica o especificidad de referencia que alude a la presencia de los anglo-norteamericanos[12].

[10] *Las páginas incompletas de sus memorias se conservan en la colección de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley. Otros escritos de Vallejo (poemas y cartas, principalmente), incluido el documento facsímil de donde he recogido yo esta cita, se encuentran en la Biblioteca Huntington, en San Marino, California. La poesía de Vallejo es un buen ejemplo de esa literatura que ha permanecido oculta bajo el polvo de los archivos hasta hoy día.*

[11] *Luis Leal, en su* Periodización de la literatura chicana, *dice que «los aztlanenses, ya para esos años [1821-1848] se sentían diferentes de los mexicanos y se designaban a sí mismos como texanos, californios, o nuevomexicanos» (p. 46). Esto queda corroborado en la cita de Vallejo que hemos introducido más arriba cuando el autor se refiere a California como «mi patria natal», a los otros californios como «mis compatriotas», en un* nosotros *implícito, y a «los Mejicanos», por tanto, como* ellos.

[12] *Declaraciones hechas en el programa sobre literatura chicana producido por Rosalinda Fregoso, como parte de la serie «The Mexican-American Experience», para la estación de radio de la Universidad de Texas en Austin. La traducción de estas citas al castellano es mía (lo*

La historia de esa «contextualidad», de ese curso de eventos, como ya he mencionado, se distingue por una aguda y progresiva desigualdad social cuya dinámica ha marginado siempre a la mayoría de los chicanos relegándolos a lo que es de hecho una ciudadanía de segunda categoría. Refiriéndose a los mexicanos que habitaban el Suroeste en 1848, el folclorista chicano Américo Paredes ha dicho:

> Estos fueron los primeros méxico-americanos –la mayoría de ellos muy en contra de su voluntad–. Ellos se vieron involucrados de pronto en una larga lucha contra los norteamericanos y su cultura. Las diferencias culturales se agravaron a causa del oportunismo de muchos aventureros norteamericanos que, dado su apetito por obtener riquezas, desde el principio empezaron a tratar a los nuevos ciudadanos como a un pueblo conquistado (9).

Esta postura de confrontación, según proponen Paredes y Rodríguez, entre otros, le imprimió a la emergente cultura chicana un distintivo perfil de conflicto y resistencia desde un principio.

II. Identidad y resistencia en la autobiografía chicana

Por varios motivos, la mayoría de los cuales tienen que ver con convenciones o necesidades pragmáticas, es común hacer referencia a *la* cultura chicana, o a *una* cultura chicana. Aun más, en tanto que los chicanos, como grupo particular, ocupan una condición de minoría dentro de esa totalidad conflictiva que llamamos los EE.UU., la cultura chicana es a veces percibida, casi exclusivamente, como una cultura marginal y por ende –es decir, en virtud de su posicionalidad frente a una cultura angloamericana dominante– como una cultura intrínsecamente progresista y hasta «revolucionaria».

Ya en otras oportunidades y en más de una ocasión, intentando aclarar este problema, he alegado yo que la cultura chicana no debe entenderse

mismo vale para las demás citas de este trabajo cuya fuente quede indicada con un título en inglés). En su artículo Notes on the Evolution of Chicano Prose Fiction *Rodríguez dice también: «Fue en esa coyuntura histórica cuando la expresión literaria de la gente mexicana que vivía en los territorios conquistados abandonó el curso de lo que pudo haberse desarrollado en una variante regional de literatura mexicana, una variedad norteña, y se transformó –al menos en principio– en una literatura de resistencia contra el imperialismo cultural anglo. Las raíces de la literatura chicana, por consiguiente, se encuentran en la literatura mexicana publicada hacia la mitad del siglo diecinueve en lo que era entonces el Norte de México pero que ahora es el Suroeste americano» (67-68).*

como una entidad monolítica sino que, por el contrario, una formulación correcta del fenómeno debe entender que la cultura chicana, como cualquiera otra «cultura nacional» (a falta de un mejor término) encarna no una sino al menos dos visiones del mundo distintas y dos culturas de clase a veces antagónicas[13].

El carácter transformacional de una cultura y de una identidad chicanas, la compleja y problemática utilización de la «cultura» como arma de resistencia contra la dominación política y la agresión socioeconómica angloamericanas, y la dialéctica de las expresiones ideológicas encerradas en tales procesos, se pueden percibir con claridad, creo yo, al examinar con detenimiento un artefacto cultural específico que es, como ya anuncié al principio, la «autobiografía» chicana.

Yo concuerdo con Genaro Padilla y otros críticos respecto a que la génesis histórica y social de una actividad «autobiográfica» chicana debe situarse diacrónicamente hacia la mitad del siglo XIX, cuando, como ya se ha dicho, los EE.UU. de Norteamérica, por medio de una verdadera guerra de agresión, se apropió de los territorios que en aquella época constituían aproximadamente la mitad norte del territorio nacional de la entonces recién nacida República Mexicana.

Dicho con más precisión, si el Tratado de Guadalupe Hidalgo vino a ponerle término a la guerra en 1848, y a fungir como el cambio de título de propiedad de las tierras en cuestión, los orígenes del conflicto (y es fácil suponer que también los orígenes de la transformación de la conciencia colectiva de la población local de las mismas y por ende la semilla de un impulso autobiográfico chicano, como tal –es decir, como producto del mismo contacto con los angloamericanos–) data de antes; o sea de alrededor de 1820-21, cuando los primeros colonos angloamericanos empezaron a hacer su arribo a Texas y a otras partes de los territorios fronterizos y a establecer así una interacción por demás compleja con los habitantes locales.

El hecho es que los eventos que se desdoblan desde 1821, la guerra misma –la cual en un plano diferente fue solamente la expresión concentrada del conflicto político y económico que existía–, y la política perseguida por el nuevo gobierno después de la guerra, acarrearon una serie de transformaciones, primero lentas y luego vertiginosas en todos los órdenes (político, social, psicológico, cultural y lingüístico) las cuales hicieron un impacto drástico entre la población local.

[13] *Véase mi trabajo «La 'teoría de las dos culturas' y la literatura chicana».*

Según han verificado ampliamente ya los historiadores, después de la guerra la «americanización» de los territorios de la frontera (la cual se planteaba antes, entre 1821 y 1836, como proyecto social y como la meta final de la expansión entonces en potencia) se pone ya concretamente en práctica a través del robo literal de terrenos y de otras maniobras «legales» y patentemente extralegales.

Como parte integral de la doctrina del *Destino Manifiesto*, la guerra contra México fue una guerra de expansión, un proyecto de agresión imperialista que necesitaba, no obstante, una justificación ideológica. Después de todo, igual que había ocurrido tres siglos antes a lo largo de la mayor parte del continente, el nuevo mundo «civilizado» se lanzaba otra vez a expandir esa «civilización» por territorios aún no explorados o así lo querían hacer parecer los apóstoles del proyecto, según se trasluce, por ejemplo, en las copiosas referencias que en esa época se hacían a Texas y al resto de los territorios fronterizos como «la barbarie», según nos informa el historiador Arnoldo de León.

> Mi objetivo, el único y singular deseo de mis ambiciones desde que vi Texas por primera vez, fue redimirla de la barbarie poblarla con gente inteligente, honorable y empriendedora [sic] (3)[14].

Esto lo escribía Stephen Austin en una carta del 23 de julio de 1831. Unos años más tarde, ya ante la inminente «independencia» de Texas, las ideas de Austin en cuanto a la política a seguir se hacen aún más claras. Como ha dicho también Arnoldo de León: «Para Austin, la redención podía obtenerse sólo por medio de 'blanquear' Texas» (3). En otra carta, fechada el 21 de agosto de 1835, el mismo Austin dice:

> ... que Texas debía ser efectivamente y por completo americanizada, o sea ocupada por una población que armonice con sus vecinos del Este en cuanto a lengua, principios políticos, orígenes comunes, simpatías y aun intereses [...] durante catorce años he luchado cuesta arriba por ello, pero nada doblegará mi valor o disminuirá mis esfuerzos para alcanzar la principal meta de mi labor –americanizar Texas– (3).

Bajo tales condiciones, como bien ha propuesto Genaro Padilla, los mexicanos conquistados se vieron de pronto obligados a adoptar ciertas estrate-

[14] *Esta cita de Austin, y la que viene a continuación, aparecen reproducidas en el libro de Arnoldo de León,* The Called Them Greasers. *Las traducciones son mías; la errata que incluimos en la primera cita reproduce aproximadamente el error ortográfico («interprising») presente en el texto original de Austin.*

gias retóricas, al menos eso, que les permitieran defenderse contra la amenaza de la desaparición y el olvido. Y allí, en ese reconocimiento de la otredad –y confrontados con el horrible retrato colectivo que de ellos pintaban los conquistadores–, en esa violenta y radical transformación de la realidad, se van a encontrar, entonces, las semillas del impulso que mueve la pluma de los «autobiógrafos» chicanos del siglo diecinueve de que tenemos noticia.

Como ha señalado el mismo Padilla:

> ... la ruptura social [que tales cambios trajeron consigo] condujo a una descontextualización de la vida individual y colectiva que exigía alguna forma de restauración verbal de la comunidad en la que el individuo había identificado el foco de su misma identidad [hasta entonces]. Fue así cómo un verdadero impulso autobiográfico emanó entre la comunidad de mexicanos conquistados precisamente en el momento sociohistórico en el que la extinción, en forma de muerte social, se vislumbró en el horizonte (289).

Asimismo, sugiere Padilla, aun cuando algunos aceptaran la inevitabilidad de los cambios, incluido el de su identidad, y quizás fidelidad, nacional (o la de sus descendientes), muchos mexicanos tal vez sintieron que era necesario restaurar antes cierto sentido de integridad y dignidad a su existencia previa y, por tanto, «muchas de las narraciones autobiográficas de la segunda mitad del XIX y principios del siglo XX construyen un sujeto contextualizado en el que el 'yo' individual queda solamente adjunto o es subsumido en la reconstrucción de una historia cultural» (289). Así, según continúa informándonos Padilla, no es sorprendente encontrar en muchas de esas narraciones un desplazamiento del «Yo» autónomo que cede el paso a un tipo distinto de «[...] narración en la que el 'Nosotros' cultural es [realmente lo que encontramos] reconstituido» (289). «El 'Yo' historizante en realidad se sostiene a través de la restauración narrativa de la ecología cultural en la que vive [...]. La historia del pueblo se transforma en la historia individual y viceversa» (289).

Las manifestaciones autobiográficas chicanas que se van dando posteriormente, durante las últimas décadas del siglo XIX y a lo largo del XX, son variadas, diversas, sumamente complejas y a veces, sí, incluso contradictorias. Todas ellas, sin embargo, comparten un parentesco o una proximidad con lo que es en última instancia un discurso testimonial –según se entiende éste en años recientes, y en términos generales, en América Latina–. Comparten también ese hibridismo que he planteado al menos en forma implícita en mis anteriores comentarios. Un hibridismo

que, en algunos casos notables, constituye de hecho un proceso de redefinición y postula, a veces agresivamente, una identidad plural y heteroglósica –puesto en términos que utilizó en su exposición sobre las realidades peruanas Antonio Cornejo Polar– expresada aun en sus manifestaciones lingüísticas. Por ejemplo, el título del texto autobiográfico de la escritora lesbiana chicana Cherríe Moraga queda montado a caballo entre el inglés y el castellano: *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*[15].

Se da también el voluntarismo por subvertir los límites tradicionales, las fronteras, los géneros (en su doble acepción de *gender* (sexo) y *genre*; todo esto como metonimia, si se quiere, de ese intento de ruptura o violentación de la violencia misma –valgan las redundancias y la paradoja– que entraña la imposición y la presencia, siempre cuestionada por la mayoría de los chicanos, de la frontera geográfica («la línea divisoria») entre México y los EE.UU. Así, volviendo al anterior ejemplo de Moraga, nos enfrentamos allí al texto autobiográfico de una chicana lesbiana, texto además doblemente híbrido en cuanto queda montado a caballo también entre la poesía y la prosa ensayística.

En el espacio de la literatura chicana, más allá de la que es estrictamente autobiográfica, al igual que sucede en el contexto geográfico de su génesis (el Suroeste de los EE.UU.), se va dando pues la constitución acelerada de una zona en la que la norma es una cultura híbrida y que, según Néstor García Canclini y otros, es una especie de laboratorio abierto de lo que a la larga podrá ser la norma en el resto del hemisferio.

Las nociones tradicionales de «identidad nacional» como concepto monolítico entran aquí en un profundo cuestionamiento. De hecho, siempre lo han estado en el curso de una praxis cultural chicana. Para concluir, pues, creo que el caso chicano, sin ser único ni mucho menos en este respecto, ofrece en cierto grado algunas facetas interesantes cuyo estudio permite vislumbrar al menos lo que son posibilidades en el futuro de una transformación de la identidad cultural en el resto del continente.

Bibliografía

ACUÑA, RODOLFO. *Occupied America: The Chicano Struggle for Liberation* (San Francisco: Canfield Press, 1972).

[15] *Traducido en su totalidad el título sería* Amar en los tiempos de guerra: lo que nunca pasó por sus labios.

De León, Arnoldo. *They Called Them Greasers. Anglo Attitudes Towards Mexicans in Texas, 1821-1900* (Austin: University of Texas, 1983).

Epple, Juan A. «Literatura chicana y crítica literaria», *Plural* 145; Segunda Época, XII, 1 (Octubre de 1983), 45-55.

Flores, Lauro. «La 'teoría de las dos culturas' y la literatura chicana», *Plural*, 166 (julio de 1985), 44-49.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (México: Grijalbo, 1989).

Herms, Dieter. «Ideology and El Teatro Campesino», en *Missions in Conflict: Essays on U.S. Mexican Relations and Chicano Culture*, eds. Renate von Bardeleben et. al. (Gunter Narr Verlag Tübingen, 1986), 113-120.

Leal, Luis. *Aztlán y México. Perfiles literarios e históricos*. (Binghamton, NY: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1985).

Madrid Barela, Arturo: «Towards and Understanding of the Chicano Experience», *Aztlán* 4 : 1 (Primavera de 1973), 185-193.

– , «Pochos: The Different Mexicans», *Aztlán* 7 : 1 (Primavera de 1976), 51-64.

Miguélez, Armando. «Introducción», *La Palabra*, Vols. 6 & 7; Nos. 1, 2 (Primavera / Otoño, 1984-1985), 1-14.

Moraga, Cherríe. *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios* (Boston: Southend Press, 1984).

Olguín Hermida, Jorge. «¿Cuál es el origen de la palabra pocho?»; *Memoria del Primer Congreso de Historia Regional* (Mexicali, B. C., México, 1985), Vol. II, 533.

Ortego, Philip D. «The Chicano Renaissance»; *Social Casework* 52 : 5 (Mayo de 1971), 294-307.

Padilla, Genaro. «The Recovery of Chicano Nineteenth-Century Autobiography»; *American Quarterly*, 41 : 2 (June, 1989), 286-306.

Padilla, Ray. «Apuntes para la documentación de la cultura chicana», *El Grito* 5: 2 (Winter 1971-72), 3-36.

Paredes, Américo. «The Folk Base of Chicano Literature», en *Modern Chicano Writers*, eds. Joseph Sommers & Thomás Ybarra-Frausto (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979), 4-17.

Rodríguez, Juan. «Notes on the Evolution of Chicano Prose Fiction» en *Modern Chicano Writers*, eds. Joseph Sommers & Tomás Ybarra-Frausto (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979), 67-73.

– , «El florecimiento de la literatura chicana», en *La otra cara de México: El pueblo chicano*, comp. David R. Maciel, prólogo de Carlos Monsiváis (México: Ediciones 'El Caballito', 1977), 348-369.

VILLANUEVA, TINO. *Chicanos: antología histórica y literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980).

YARBRO-BEJARANO, YVONNE. «From *acto* to *mito*: A Critical Appraisal of the Teatro Campesino», en *Modern Chicano Writers*, eds. Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc., 1979), 176-185.



R. P. Napper: *Grupo de gitanos* (1863).

Historia de la educación literaria en el mundo hispánico

Gabriel Núñez

Desde comienzos del siglo XIX, colectivos como los afrancesados y las élites liberales han venido esgrimiendo insistentemente que el saber es ante todo «saber hablar bien», es decir, conocer las bellas letras en tanto que «arte de hablar» y en tanto que «arte de escribir». La finalidad del estudio de las humanidades, por tanto, no era otra que la de expresar correcta y coherentemente nuestros pensamientos. Y ahí radica la importancia de las bellas letras –gramática, retórica y poética–, o, como le gustaba decir a Larra, la importancia del estudio *filosófico* de las humanidades. El fin, según Jovellanos, de las disciplinas humanísticas no era otro que «la exacta enunciación de nuestros pensamientos por medio de palabras claras, colocadas en el orden y serie más convenientes al objeto y fin de nuestros discursos»[1]. Quizá por la influencia de Condillac y de Hugo Blair nuestras retóricas insisten en las normas que deben guiar el proceso de aprendizaje del estilo, el cultivo de la imaginación como facultad nuclear de nuestra actividad teórica y la educación del gusto en tanto que exactitud del juicio. Y todo ello debe lograrse mediante la educación lingüística y estética.

Este modelo de educación literaria basado en la retórica estuvo vigente hasta la implantación de las historias de la literatura, necesarias a las burguesías de España y de la América Hispana para asentar su concepto de nacionalidad y su independencia de la Metrópoli. El *Martín Fierro* ejemplificaría esta cuestión a que aludimos, porque encarna perfectamente esa primera fase de constitución de la literatura argentina, y de toda la literatura hispanoamericana, que va desde la independencia hasta la consolidación de las primeras nacionalidades.

El modelo que denominamos retórico consistió básicamente, y hasta mediados del XIX aproximadamente, en el aprendizaje de las reglas del buen decir y de los principios que habrían de guiar a los escolares en el momento de componer obras literarias; y a la vez, en la consagración y canonización de los clásicos grecolatinos como ejemplos a los que imitar a la hora de escribir o hablar bien.

[1] *Jovellanos, Melchor Gaspar de,* Obras en prosa, *Madrid, Castalia, 1978, p. 210.*

Sin embargo, en las prácticas escolares concretas este modelo retórico –como demostramos recopilando los exámenes de escolares del XIX y mostrándolos en nuestro libro *Educación y literatura*[2]–, quedó reducido al aprendizaje de una copiosa ristra de figuras, reglas y preceptos que los escolares memorizaban, cuando no a la escritura y recitación, con el pretexto de la adquisición de dichas reglas, de otros preceptos relativos a la ética, que acabaron desplazando el aprendizaje de las convenciones literarias y sustituyéndolo por la enseñanza de máximas generalmente relacionadas con la religión y la moral.

Y esta es una de las razones que ya esgrime Gil de Zárate en su *Manual* para requerir el cambio de sentido en la orientación de estos estudios. Entiende Gil de Zárate que los principios y las reglas que deben guiar a los escolares en la composición de las obras literarias han sido repetidas veces discutidos y por tanto esta materia se encuentra ya agotada. Por ello defiende la necesidad de dar un nuevo giro a una enseñanza de la literatura basada en el aprendizaje de los preceptos literarios. «Fácil nos hubiera sido –escribe este autor– dar en pocas páginas los nombres y defınciones de las figuras retóricas, de las partes de un discurso, y de las diferentes composiciones en prosa y verso; pero opinamos que poco se consigue cargando la memoria de los principiantes con semejantes cosas, si no se les enseña al propio tiempo a discurrir iniciándoles en los misterios de más altas doctrinas; por esta razón, pasando rápidamente sobre ciertos puntos, nos detenemos algo en los que creemos más importantes, ya porque encierran principios sobre los cuales conviene fijar la atención, ya porque dan a conocer mejor la índole de nuestra literatura. Esta última consideración nos ha hecho añadir la segunda parte que se reduce a un resumen breve, pero crítico y razonado, de nuestra historia literaria: de suerte que con esta obrita tendrán los principiantes lo que no hallarán en ninguna otra, a saber: los principios y reglas generales para la composición; y una guía que les conduzca por el inmenso campo de nuestra literatura, para saberla apreciar suficientemente, y conocer lo que deben huir o estudiar en ella»[3]. Gil de Zárate interpreta bien este momento de transición y asentamiento del liberalismo que ha ganado la guerra civil y propone, a la par que la reorganización social, política y académica del país, hacer compatible la enseñanza de la retórica con la introducción de la historia de la literatura en los

[2] *Gabriel Núñez Ruiz,* Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar, *Almería, Zéjel, 1994.*

[3] *Gil de Zárate, Antonio,* Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica. Primera parte, *Madrid, Imp. de Martínez y Minuesa, 1850, 5ª ed., p. 4.*

cursos de ampliación de la segunda enseñanza. De este modo justifica el autor la implantación de la historia de la literatura en la enseñanza: «habiendo dado en la primera parte de esta obra las reglas generales del buen decir, así en verso como en prosa, y las particulares de cada uno de los principales géneros de composiciones literarias que se conocen, réstanos presentar una idea general de la literatura española»[4].

Las historias de la literatura, en el momento en que, desplazando a las retóricas, se convierten en el centro de la educación literaria, abren nuevos caminos para la interpretación y análisis de la obra literaria y completan y acaban sustituyendo con esta visión histórica de la literatura los anteriores aprendizajes normativos de las retóricas. Al lado de estos aprendizajes retóricos se va abriendo paso la visión positivista de la literatura: la atención al estudio de los textos, la edición crítica de obras, la investigación sobre las fuentes, el conocimiento de la vida de los autores y la concepción de la obra como expresión del creador y como documento histórico que encarna el espíritu de la época y del pueblo al que pertenece, se erigen en el centro y alternativa a la enseñanza basada en preceptos y en buenos modelos clásicos.

El *Manual* de Gil de Zárate pone de manifiesto en sus comienzos dos de los aspectos sobre los que se vertebrará esta primera historia de la literatura para escolares de secundaria: la necesidad de educar literariamente a los jóvenes –conocimiento de poetas y prosistas que les valgan como modelos y aprendizaje de reglas y convenciones de lo literario– a la par que se les enseña a distinguir las cualidades o caracteres de dicha literatura que conformaron el espíritu de lo español, la nacionalidad española.

Y, como se aprecia en las primeras páginas del libro, la cuestión del evolucionismo biologicista de la literatura española empieza a estar presente desde que da comienzo el *Manual* con el *Poema del Cid*. «Este primer vagido de nuestra poesía, no merece el nombre de poema, no siendo más que una historia o crónica rimada de cierta parte de los hechos de aquél célebre guerrero. Por lo que en él se advierte, el arte métrica estaba tan en su infancia, que aún no se había acertado a inventar un género de verso, que por la armonía y constante cadencia, mereciese el nombre de tal; pues más bien que versos, se encuentran en este poema renglones, cuya medida se percibe apenas...La rudeza del lenguaje hace además cansada la lectura de esta obra, que sólo se debe considerar como curiosidad literaria»[5]. En general, el repaso que realiza Zárate a la literatura españo-

[4] *Gil de Zárate, Antonio,* Manual de literatura. Segunda parte. Resumen histórico de la literatura española, *Tomo I, Madrid, Boix editor, 1844, pp. 3-4.*

[5] Ibíd., *pp. 16-17.*

la desde sus inicios hasta el siglo XIV, está pensado para describir y mostrar a los escolares de los estudios de ampliación de la enseñanza secundaria lo que él entiende que son los primeros pasos de nuestro idioma y de una literatura llena de sencillez que, aunque luego ha sido tan fecunda, todavía está falta de elegancia, de corrección y armonía. Con el paso del tiempo, y una vez que la «verdadera poesía nacional» sustituye las traducciones de antiguos modelos, entraríamos en el período de esplendor de nuestras letras.

Andrés Bello, que, como Gil de Zárate, tiene una formación y un conocimiento perfecto de la tradición clásica, y escribe siguiendo los cánones de la retórica ilustrada –recuérdese su imitación de Horacio en *Al Arauco*–; prepara su *Gramática* en los años en que Zárate publica su *Manual,* y también busca los rasgos sobre los que articular su americanismo y enaltece el espacio natural del nuevo mundo como el lugar idóneo donde rejuvenecer la poesía. Precisamente, en la *Alocución a la poesía* ha visto también Juan Carlos Rodríguez una metáfora tomada de *Los años de aprendizaje de Whilhelm Meister* sobre el desarrollo del espíritu humano:

> Divina Poesía...
> tiempo es que dejes ya la culta Europa,
> que tu nativa rustiquez desama,
> y dirijas el vuelo a donde te abre
> el mundo de Colón su grande escena.

Como se puede apreciar en el poema, Bello proclama la necesidad de que la poesía abandone la vieja Europa para florecer en su nuevo hábitat natural: la fecunda América Hispana. «La naturaleza de América –escribe Juan Carlos Rodríguez– es, según Bello, más viva, más fecunda, en suma, distinta que la de la vieja Europa, con lo que sienta las bases que van a permitir fundamentar el nacionalismo americano en el paisaje y en la naturaleza...Lo que los poemas de Bello no dicen, a causa de su ideología burguesa universalista, es *cómo podría hablarse*, a través de ese americanismo basado en la naturaleza y en el paisaje, *de cada país y de cada literatura nacional.* Esta es una contradicción que va a afectar profundamente a la ideología criolla, tanto a nivel teórico en la declaración de los principios del americanismo como a nivel de los enunciados poéticos (o literarios) propiamente dichos. Ya que, durante mucho tiempo, es una línea que va de Andrés Bello a Pablo Neruda, la poesía hispanoamericana tratará una y otra vez de reproducir en sus enunciados ese trabajo de la razón

que dijimos era la temática subyacente en el poema *Silva a la agricultura de la zona tórrida*»[6].

El propio Lezama resaltó la importancia histórica del romanticismo en su «Imagen de América Latina»: «La rebeldía verbal de los grandes románticos americanos, de Sarmiento a Martí, igualan sus inauguraciones en el lenguaje con sus configuraciones como constructores de pueblos. El romanticismo entre nosotros fusionó a Calímaco y Licofrón con Licurgo y Solón. En la historia de Occidente, el Dante, por ejemplo, después de su gran construcción simbólica verbal, no tuvo jamás un esencial predominio histórico-político en los destinos florentinos. En la historia americana el más grande constructor y renovador del lenguaje que hemos tenido, sin duda alguna José Martí, crea una revolución en la más novedosa fundamentación. La imagen termina por encarnar en la historia, la poesía se hace cántico coral»[7].

Robert Bazin en su *Historia de la literatura americana en lengua española* ubica el nacimiento de las literaturas nacionales en Hispanoamérica a partir de la independencia política, a principios del siglo XIX, cuando tiene lugar la separación de las dos grandes etapas en las letras de Hispanoamérica: las letras coloniales y la literatura de los países independientes. La división viene marcada por la independencia de las colonias españolas, hecho político que repercute en el cambio de estructuras y de formas literarias. «Yo creo que –escribe Emilio Carilla– la literatura colonial es bien común de España y de América. De España, porque lo que se escribe en este continente es, de manera casi absoluta, prolongación suya. Aquí repercutieron de inmediato corrientes y estilos españoles, aquí encontraron eco y se reprodujeron, con mayor o menor sincronismo, las mismas épocas artísticas, aquí se consideraron como propias las obras de los ingenios de la península»[8].

Hoy conocemos los excesos de este modelo historicista: la sobrevaloración del poeta sobre la obra –extremo que hizo exclamar a Kayser: «El poeta no está incluido en el objeto de la ciencia de la literatura»[9]–, y la reducción de los aprendizajes literarios poco menos que a un listín telefó-

[6] *Rodríguez, J. C. y Salvador, A.,* Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana, *Madrid, Akal, 1987, pp. 71-72.*

[7] *José Lezama Lima, «Imagen de América Latina», en César Fernández Moreno (coord.),* América latina en su literatura, *México, Siglo XXI, 1972, p. 467.*

[8] *Emilio Carilla,* Hispanoamérica en su expresión literaria, *Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, p. 41.*

[9] *Kayser, p. 20.*

nico de autores y obras similar a la ristra de reglas en que había quedado reducido el modelo retórico.

Los institucionistas –y nos referimos ya al tercer modelo de educación literaria– no sólo no creyeron en la educación lingüística que se dió a los escolares de primaria y secundaria en los centros oficiales, sino que tampoco estuvieron de acuerdo con la educación literaria basada en la retórica ni con esta otra sustentada sobre la historia de la literatura. Por contra, Giner de los Ríos defendió la educación estética y artística como base de la formación literaria y cultural de los alumnos de sus centros educativos: el Colegio Internacional, de Nicolás Salmerón y la Institución Libre de enseñanza. A partir de la creación de la Junta para la Ampliación de Estudios y del Centro de Estudios Históricos de ella dependiente, don Ramón Menéndez Pidal propuso el estudio de la literatura tradicional española, tal como habían hecho antes los institucionistas al utilizarla para la formación de sus alumnos más jóvenes. Y aquí radica el punto de unión de don Ramón con la Institución, hecho importantísimo porque luego tendrá traslación e influencia en América Latina a través de la *Revista de Filología Española* y de colaboradores como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña; así como a través de la revista *Tierra firme* que, sobre temas hispanoamericanos, dirige Castro.

La educación lingüística y literaria de los institucionistas estuvo encaminada al mejor conocimiento y uso de la lengua materna, sustituyendo las prácticas escolares basadas en la gramática y en la historia de la literatura por la enseñanza de la lengua y la literatura al servicio de la educación idiomática y estética de sus alumnos.

La relación Franco-Trujillo

Francisco Javier Alonso Vázquez

1. Introducción

El eje esencial de la política exterior del régimen instaurado por Franco fue su proyección institucional hacia la América de tradición cultural e histórica española. Dos doctrinas catalizarán esta acción diplomática. En la primera mitad de los años cuarenta el Consejo de la Hispanidad, organismo fundado en 1940, sistematizó un programa ideológico cuyo planteamiento esencial era la recuperación de la influencia cultural y política española en estos países de América. Este organismo elaboró una conciencia hispánica basada en la existencia de una cultura, una historia y una religión idénticas en todas las naciones iberoamericanas. En sus estatutos se aludía a la desunión existente en estas naciones y su designio de favorecer todos los factores orientados a reunificar este ámbito geográfico. Otro de sus objetivos fue remarcar la existencia de un lazo espiritual entre España e Iberoamérica forjado por la historia y el idioma común. La consecución de estos objetivos se cifraba en la formación de unas minorías selectas que desde los medios intelectuales, políticos y financieros llegasen a acuñar esta identificación entre España e Iberoamérica[1]. Una de sus máximas realizaciones fue el Anteproyecto de Nacionalidad Española. Este documento tenía como fundamento la creación de las bases jurídicas de ese ideal supranacional esgrimido por el Consejo de la Hispanidad. Entre sus asertos se afirmaba que ningún ciudadano hispánico podría ser considerado extranjero en el área geográfica de los veintidós países pertenecientes a la Hispanidad. Este proyecto legal otorgaba una serie de derechos inalienables a sus ciudadanos y establecía la creación de sólidos lazos culturales entre todos los países iberoamericanos y España. Este Anteproyecto debía ser ratificado por todos los países hispánicos para que adquiriese rango de ley[2].

En 1945, la España acaudillada por Franco varió su política internacional. Esta modificación se vio refrendada con el nombramiento de un nuevo

[1] Consejo de la Hispanidad, *Editoria Nacional, Madrid, 1941.*
[2] *Proyecto de Ley de Nacionalidad española y sus antecedentes, Consejo de la Hispanidad.*

Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo. Este dignatario, caracterizado por su formación católica, formuló los parámetros doctrinales que enmarcarán la política exterior española y su primordial ascendiente sobre Iberoamérica. Su programa americanista fue denominado la Comunidad Hispánica de Naciones.

Tal proyecto de política internacional esgrimido por la España de Franco asumió el objetivo político de apuntalar sólidos vínculos políticos y culturales entre España e Iberoamérica. Su argumento esencial fue interpretar la religión católica como el elemento vertebrador del modelo supranacional denominado la Comunidad Hispánica de Naciones. Los rectores de la política internacional española enunciaron un programa ideológico cuya aspiración era el fortalecimiento de esos lazos espirituales que eran los forjadores de esa hipotética entidad supranacional. Intelectualmente, se aportaron todo tipo de argumentos históricos, culturales y lingüísticos orientados a potenciar ese eje primordial que era el legado religioso dejado por España en América. Este proyecto institucional se valió de las tesis históricas de prestigiosos polígrafos como Marcelino Menéndez Pelayo, Ramiro de Maeztu o Manuel García Morente. Desde el Palacio de Santa Cruz, sede del Ministerio de Asuntos Exteriores español, se auspició la llegada de numerosos religiosos españoles a Iberoamérica. En el desarrollo de sus actividades espirituales y docentes, ellos serían los artífices de la reconquista espiritual de la América española[3].

Paralelamente a estas circunstancias históricas, el general Trujillo asumió la presidencia de la República Dominicana el 16 de agosto de 1930. La situación política y económica de este país caribeño era angustiosa. La crisis económica de 1929 había desestructurado su economía y restringido traumáticamente sus exportaciones. El tradicional caudillismo dominicano asumía competencias del poder ejecutivo y mermaba la inconsistente autoridad del Estado dominicano en dilatadas áreas del país. Una frágil frontera con la vecina República de Haití era incapaz de frenar la masiva llegada de inmigrantes haitianos a este país pobre y con escasos recursos. Era tan precaria la coyuntura institucional de la República Dominicana que intelectuales del prestigio de Américo Lugo o de José Ramón López aseveraban, de forma taxativa, la inexistencia de un Estado dominicano coherente. Todos estos adversos factores políticos se vieron agudizados ante el paso del huracán de San Zenón, el 3 de septiembre de 1930. Fue de tal magnitud este fenómeno meteorológico que la capital de la nación dominicana

[3] *Martín Artajo, Alberto,* Hacia la Comunidad Hispánica de Naciones. Discursos de don Alberto Martín Artajo desde 1945 a 1955, *Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.*

resultó asolada y un alto porcentaje de la estructura productiva del país, devastado[4].

Trujillo detentó, férreamente, las riendas de la presidencia dominicana y orientó su acción a erigir unas instituciones estatales sólidas. Su mandato fue una calamidad para su país. Su legado fue de muerte y transgresión de los derechos humanos. La clave esencial de su programa estatal se basó en la demarcación de una frontera sólida y en el intento de forjar una conciencia nacional en todos los ciudadanos dominicanos. El objetivo político de Trujillo fue neutralizar el hipotético expansionismo haitiano hacia la República Dominicana. Para lograr este designio fortaleció las señas de identidad de su nación y asumió un ideario político, con el objeto de aglutinar a todos los dominicanos en torno a un nacionalismo recalcitrante y excluyente. Su Estado asumió las claves ideológicas de la Iglesia Católica y del hispanismo[5].

La enumeración de estos argumentos históricos expresa, meridianamente, la existencia de un paralelismo entre los regímenes de ambos generales. Los ideales católicos e hispánicos esgrimidos desde España fueron asumidos con avidez en la República Dominicana. Numerosos intelectuales dominicanos se sirvieron de este cuerpo doctrinal y lo proyectaron para dotar de contenido ideológico al Estado dominicano. Constatamos la existencia de un mimetismo entre las ejecutorias de Franco y de Trujillo. Ambos revistieron sus fórmulas institucionales de un ideario similar basado en el anticomunismo y el nacionalismo. Ambos países esgrimieron el catolicismo en parámetro estructurador y aglutinador de sus naciones. La sociedad española y la dominicana fueron militarizadas y se percibió una fluida colaboración en materia internacional entre los dos Estados. Logros de enorme envergadura, como el ingreso de España en las Naciones Unidas, se realizaron debido al respaldo de la delegación dominicana en esta asamblea. La culminación de esta cooperación entre ambos países fue remarcada con el viaje de Trujillo a España en 1954.

2. La diplomacia española de los años cuarenta en la República Dominicana

Tras el reconocimiento oficial del régimen de Franco por la República Dominicana, se procedió al nombramiento de representantes diplomáticos

[4] *Trujillo Molina, Rafael Leónidas,* Evolución de la Democracia en Santo Domingo. Discurso pronunciado por Su Excelencia el Presidente de la República Dominicana, al inaugurar la XIII Conferencia Sanitaria Panamericana, *Ciudad Trujillo, República Dominicana, 1950.*

[5] *Peña Batlle, Manuel Arturo,* Política de Trujillo, *Impresora Dominicana, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 1954.*

en ambos países. El gobierno español acreditó como encargado de negocios en este país caribeño a Rafael de los Casares y Moya. Este diplomático español asumió sus funciones en octubre de 1939. En el desempeño de su cometido orientó su trayectoria diplomática a defender a la España Nacional y los nuevos postulados hispánicos del régimen. En su ejecutoria diplomática desgranó el programa ideológico elaborado por el Consejo de la Hispanidad[6].

Casares, tras su acreditación ante el gobierno dominicano, procedió a exponer los objetivos de su misión diplomática en la República Dominicana. Este hecho tuvo lugar ante los españoles residentes en este país caribeño. Sus argumentos emanaban de los ideales hispánicos ya enunciados. En sus aseveraciones definió a la colonia española de la República Dominicana una porción de la «España tradicional y eterna»[7]. Consideraba al país antillano la cuna de América por ser el primer país en recibir el valioso legado de la cultura española. La interpretación esbozada de la historia de España era la de un país en fase de superar una etapa de prolongada decadencia. Estimó que la llegada de Franco a la Jefatura del Estado español iniciaría una etapa de prosperidad. Asumía su misión diplomática como un dictado ideológico orientado a engarzar, nuevamente, a España con Iberoamérica. Según la interpretación de Casares, América constituía un continente primordial en la historia de España, pues en él habían arraigado la sangre, la lengua y la espiritualidad de España. Aseguraba que el nuevo gobierno español consideraba la Hispanidad como el eje supremo de su política exterior. Por ello afirmaba que «pronto empezarán a actuar las armas de la España imperial para reconquistar su imperio»[8]. Pero esta reconquista no era interpretada como una empresa política, sino que tendría un carácter de intercambio de hombres, ideas y productos. Denigró la fase en que España se olvidó de América y permitió que culturas extrañas desplazaran el legado civilizador hispánico[9].

El gobierno dominicano acreditó en España a un intelectual de prestigio, Emilio Morel. El 21 de diciembre de 1939, la colonia española de la República Dominicana le ofreció un homenaje. La ceremonia se desarrolló en los salones de la Casa de España de Santo Domingo. Al mencionado acto se sumaron importantes personalidades dominicanas. En el curso del homenaje, Morel puso de manifiesto el paralelismo existente entre los

[6] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, *número 23, octubre de 1939, p. 31.*

[7] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *noviembre de 1939, n.° 44, p. 2.*

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

generales Franco y Trujillo. En ellos se simbolizaba a dos rectores políticos que conducían la nave del Estado de sus respectivos países con inteligencia y firmeza[10].

Todos estos acontecimientos auguraban unas venturosas relaciones entre ambos regímenes, dos países acaudillados por dos generales, con unos similares puntos de vista en materia internacional y que habían impregnado de recalcitrante nacionalismo y anticomunismo a sus respectivos países. Eran sólidos argumentos para iniciar una fase prolongada de colaboración en el contexto diplomático.

El objetivo primordial del encargado de negocios de España fue la consecución del máximo éxito en los actos del Día de la Raza, acontecimiento a celebrar el 12 de Octubre de 1940. Su finalidad era conmemorar el descubrimiento de América con la máxima solemnidad. Este episodio se enmarcó en una efemérides cultural denominada Juegos Florales Hispanoamericanos. Las sedes de esta celebración en la capital dominicana fueron establecidas en el Alcázar del Virrey don Diego Colón y en el Parque Ramfis. La elección de esta capital por los gestores diplomáticos españoles se debió al valioso legado virreinal simbolizado en la catedral, la universidad de Santo Domingo y otros muchos edificios hispánicos. También fueron alegados otros méritos culturales a esa ciudad antillana. Entre otros destacamos la existencia de la Academia de la Lengua, la Academia de Historia, el Ateneo, el Instituto de Investigaciones Históricas etc. Este hipotético reconocimiento cultural supuso que, la capital dominicana fuese denominada la Atenas del Nuevo Mundo[11]. La presidencia de honor de la Junta Pro-Día de la Raza recayó en el general Trujillo[12].

Los Juegos Florales Hispanoamericanos tuvieron su paralelo en España y en ellos colaboró, activamente, el ministro plenipotenciario dominicano. El 3 de junio de 1940, la Casa de América homenajeó a la República Dominicana por ser la primera nación americana descubierta por España y por ser el primer país en convocar los Juegos Florales Hispanoamericanos. Las alabanzas hacia este país caribeño fueron constantes. En su ejecutoria se consideró que era la nación americana poseedora del más acendrado espíritu hispánico y ser la tierra de irradiación de la cultura española hacia el resto del continente. En el curso del acto fueron vertidos todo tipo de elogios a Trujillo, a quien se calificó de «gran conductor del pueblo domini-

[10] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *enero de 1940, n.º 45, pp. 21-23.*

[11] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *enero de 1940, n.º 45, p. 31.*

[12] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *marzo de 1940, n.º 46, p. 47.*

cano»[13]. El acto finalizó con las palabras de Morel en las que ponderó la historia de España por la hidalguía de sus virtudes y por sus aportaciones culturales al patrimonio de la humanidad. Paralelamente a estos actos realizados en Madrid, se desarrolló la celebración del 12 de Octubre de 1940 en el marco de los Juegos Florales Hispanoamericanos en la República Dominicana. Este evento fue la expresión más fiel de los contenidos ideológicos de la España de los primeros años cuarenta. Este certamen, siguiendo los postulados doctrinales del Consejo de la Hispanidad, abordó todos los temas de exaltación nacionalista y enaltecimiento de la conquista, colonización y evangelización de América. El siglo XVI, el gran siglo de la grandeza de España, fue objeto de numerosos encomios[14].

Otro acto de enorme trascendencia de la misión diplomática de Casares fue la donación de obras selectas españolas a la biblioteca de la Universidad Nacional. A esta ceremonia asistieron numerosos miembros del gobierno dominicano y el Arzobispo de Santo Domingo, monseñor Ricardo Pittini. El encargado de negocios de España, en el desarrollo del acto, afirmó que la orientación de la política exterior de la nueva España tenía un sentido netamente americanista. El rector de la universidad pronunció un discurso de agradecimiento al diplomático español y afirmó que España estructuró con su legado espiritual y cultural las señas de identidad de la nación dominicana. Reflexionando sobre la obra de España en América aludió a la «España magnánima y austera, la que trajo a estas tierras la Fe de Cristo»[15].

La acción diplomática de Casares tuvo cierta importancia, por constituirse en el primer funcionario de la España de Franco acreditado ante el gobierno dominicano. Fue sustituido por Manuel Acal y Marín, que ostentó el cargo de enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España. El nuevo diplomático español se acreditó ante el gobierno dominicano en julio de 1941[16]. Sin embargo, su misión diplomática no aportó ningún hito de trascendencia. La República Dominicana cesó a todos sus cónsules diplomáticos en España debido a que la Segunda Guerra Mundial inició su fase más cruenta y el Océano Atlántico se convirtió en un campo de batalla. España y la República Dominicana se quedaron, prácticamente, incomunicadas. Pedro E. Schwartz y Díaz Flores fue nombrado Ministro Pleni-

[13] Casa de América. Residencia Hispanoamericana, *Edición patrocinada por la Delegación de la República Dominicana, Madrid, junio de 1940, pp. 14-15.*

[14] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *noviembre de 1940, n.º 50, pp. 13-27.*

[15] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *marzo de 1941, n.º 52, p. 24.*

[16] Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio e Industria, *julio de 1941, n.º 54.*

potenciario español en la República Dominicana. Este funcionario presentó sus credenciales el 29 de enero de 1946[17]. Sin embargo, el desarrollo de su misión diplomática tampoco adquirió ningún relieve. Una España mísera y aislada tras la derrota de las naciones del Eje ejercía escaso ascendiente a nivel internacional.

El 16 de agosto de 1947 Trujillo asumió, nuevamente, la presidencia de la República para el período 1947-1952. Una importante delegación española fue acreditada en este acontecimiento, presidida por el teniente general Francisco García-Escámez. Esta misión diplomática en el curso de su estancia en la República Dominicana condecoró al presidente dominicano con la Gran Cruz de la Orden de Carlos III y con una espada de general español con empuñadura de marfil e incrustaciones de oro y piedras preciosas. En el desarrollo de este acontecimiento, Trujillo manifestó su interés por elevar la categoría de la representación oficial dominicana en Madrid[18].

3. Los embajadores de España en la República Dominicana

En 1948, el Gobierno español acreditaba en la República Dominicana a su primer embajador extraordinario y plenipotenciario, Manuel Aznar Zubigaray. Paralelamente, el gobierno dominicano acreditó a su embajador, Elías Brache[19]. Aznar realizó una labor diplomática de enorme relevancia. Su preclara inteligencia y su enorme capacidad de trabajo le orientaron a la consecución del voto dominicano en la asamblea de la ONU. El delegado dominicano en esta asamblea, Marchena, esgrimió una defensa a ultranza del régimen español y de la necesidad de legitimarlo a nivel internacional[20]. Este logro constituyó un enorme éxito internacional para la España de la posguerra que pugnaba por superar el cerco diplomático dictado por las potencias internacionales. Otro gran éxito diplomático logrado por Aznar fue la concesión del gobierno dominicano de una insignia al Jefe del Estado español. Se trataba de la Orden del Mérito Juan Pablo Duarte en el grado

[17] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, *n.° 50, enero-febrero-marzo de 1946, p. 61.*

[18] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, *n.° 56, julio-agosto-septiembre de 1947, pp. 87-88.*

[19] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, n.° 59, abril-mayo-junio de 1948, pp. 13-14.

[20] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, *n.° 65, abril-diciembre de 1949, pp. 20-22.*

de Gran Cruz Placa de Oro, el galardón más preciado de la República Dominicana[21].

Aznar orientó su labor diplomática a ensalzar la cultura y la historia de España en la República Dominicana. De gran importancia fueron sus ciclos de conferencias en las tribunas más prestigiosas del país. Destacamos su disertación sobre el Concilio de Trento en la Universidad de Santo Domingo. Su propósito era proclamar que la nación española, tradicionalmente, había defendido con denuedo a la Iglesia Católica y el Concilio de Trento constituyó para España la culminación de su épica defensa de la Cristiandad. Según el criterio de Aznar, España dilapidó su erario, se despobló y empobreció organizando ejércitos que batallaron por conservar la pureza de la fe. Esta protección tuvo varios frentes; el más importante fue el intelectual. La fundación de un enorme número de universidades en América obedeció a esa orientación de defensa de la ortodoxia religiosa. En su alocución, Aznar parafraseaba a Menéndez Pelayo y afirmó que «la patria española era en los días de Trento una nación de teólogos armados». Toda una pléyade de insignes religiosos como Laínez, Salmerón y Domingo de Soto, conformaron el ejército espiritual de la cristiandad. Sin embargo, España aportó mucho más a la religión católica. Tres personajes egregios marcaron la historia teológica del mundo cristiano con sus obras y los tres nacieron en España: San Ignacio de Loyola, el capitán de la Contrarreforma, con sus *Ejercicios Espirituales,* Santa Teresa de Jesús con *Las Moradas* y San Juan de la Cruz con *Cántico Espiritual.* El embajador de España finalizó su disertación expresando que en la defensa de la cristiandad y en la divulgación del Evangelio, España había estructurado las señas conformadoras de la identidad de las naciones hispánicas. Por ello aseveró la exigencia de permanecer fieles a ese legado heroico y cristiano[22].

La laboriosidad del embajador de España coadyuvó a que el 12 de octubre de 1948 tuviese lugar un homenaje a Cervantes. Durante la ceremonia, se defendió la teoría de que una nación se estructura a partir de un idioma. En sus ritmos se articula el mensaje imperecedero de la cultura y las claves organizativas de la patria. El idioma, también, es el baluarte de la defensa de la comunidad nacional ante las adversidades de la historia. Se afirmó que la muralla de protección del pueblo dominicano y la génesis de su

[21] Boletín de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, *n.º 67, julio-diciembre de 1950, p. 112.*

[22] El Concilio de Trento y nuestro tiempo. Conferencia del Excmo. Sr. D. Manuel Aznar, Embajador de España, en el aula magna de la Universidad de Santo Domingo, el día 10 de noviembre, *Ciudad Trujillo, República Dominicana, 1949.*

nación, ante las oleadas hostiles de haitianos, franceses y piratas, fue el idioma de Cervantes. Fueron desgranados numerosos argumentos en defensa de la raigambre hispánica de la República. Entre ellos se aludió a que el escudo de la Academia Dominicana de la Lengua aseveraba que la lengua es la patria y los dominicanos hablaban español. Se afirmó que el idioma castellano era la sangre y el espíritu de España y el orgullo de más de veinte naciones de nítida estructura hispánica[23].

El embajador de España trabajó, denodadamente, por ensalzar la interpretación de la historia de España en América. Para ello trabó una profunda relación cultural con el historiador dominicano más brillante, Manuel Arturo Peña Batlle. Fruto de esta relación intelectual fue el prólogo de Manuel Aznar a *La Isla de la Tortuga.* El embajador de España colaboró con celo en la difusión de este volumen y calificó a su autor de hispanófilo ardiente. Este libro interpretaba la historia dominicana como una heroica defensa del carácter cristiano e hispánico de la nacionalidad dominicana en su confrontación contra la República de Haití[24].

El embajador de España se propuso crear una infraestructura cultural en la República Dominicana con orientación conservadora. Su objetivo sería irradiar la cultura española a todos los segmentos sociales dominicanos. La entidad cultural española más importante que se creó durante su misión diplomática fue la Biblioteca Cervantes. La constitución de sus fondos se realizó a partir de los libros de la Exposición del Libro Español celebrada en 1948. La importancia de ese centro, aglutinador de la cultura española, se constataba por el número de sus volúmenes que ascendió a ocho mil. Su dirección fue encomendada a la orden religiosa Hermanos de la Doctrina Cristiana del Colegio Lasalle. Otras obras del embajador de España fueron la fundación de la Academia Literaria Cervantes y del Instituto Dominicano de Cultura Hispánica. Estos organismos se constituyeron en preclaros exponentes de la cultura española en este país antillano.

La misión diplomática de Aznar finalizó en 1951. El nuevo embajador fue Manuel Valdés Larrañaga, Marqués de Avella. Su misión diplomática fue de enorme relevancia y a su eficacia en el desempeño de sus funciones se debió el viaje que Trujillo realizó a España. Este viaje constituyó un enorme logro diplomático y el afianzamiento en las relaciones entre ambos países.

[23] Homenaje a Cervantes, *Consejo Administrativo de Santo Domingo, 12-10-1948, Ciudad Trujillo, República Dominicana.*

[24] *Peña Batlle, Manuel Arturo,* La Isla de la Tortuga. Plaza de Armas, refugio y seminario de los enemigos de España en Indias, *Prólogo por el Excmo. Sr. Don Manuel Aznar, Embajador de España, 2.ª edición, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1977.*

El tres de junio de 1954, Trujillo en compañía de su familia inició su primer viaje oficial un país extranjero. Este acontecimiento marcó una inflexión en las relaciones diplomáticas entre ambos países. Si el paralelismo existente entre ambos mandatarios era muy acusado antes de 1954, la llegada de este dignatario dominicano a España acentuó este mimetismo. La República Dominicana profundizó en los ideales políticos y culturales que eran perfilados en España. Su campaña anticomunista, nacionalista y de hispanización de la República Dominicana adquirió enorme relieve. En el curso de este viaje, exactamente, el 16 de junio, Trujillo firmó un concordato con la Santa Sede. Este tratado diplomático profundizó en la vertiente cristiana del régimen. Trujillo se autodefinió el adalid de la hispanidad en la República Dominicana y afirmó la existencia de una conciencia hispánica en todos aquellos países colonizados y evangelizados por España. En el curso de este viaje, Trujillo asumió la necesidad de hispanizar a su país para neutralizar el hipotético expansionismo haitiano[25].

A principios de 1955, Alfonso Merry del Val y Alzola sustituyó a Valdés. En esta etapa fue cuando Trujillo elaboró un plan migratorio que preveía la llegada de miles de agricultores españoles a este país caribeño. En la primera semana de enero de 1955 tuvo lugar la llegada del primer buque con agricultores españoles, procedentes esencialmente de las provincias de Burgos y de Valencia. Las autoridades dominicanas interpretaron que estos españoles serían los cimentadores de la conciencia nacional dominicana sobre postulados ideológicos hispánicos. Su advenimiento aportaría modernos métodos de cultivo que incrementarían la riqueza agrícola del país. Ellos conformarían una próspera clase media de base agrícola que aseguraría el desarrollo del país y lo convertiría en un centro exportador de productos de alta calidad a Estados Unidos y al resto de las naciones del Caribe. Estas consideraciones favorecieron que unos cinco mil españoles se radicasen en el país. El Estado dominicano favoreció su llegada y les otorgó casas, tierras, semillas, utensilios agrícolas y un subsidio estatal hasta la recogida de la primera cosecha. Se erigieron pueblos como Baoba del Piñal con el designio de acoger a estos agricultores españoles. El gobierno dominicano fomentó que estos españoles se casaran con dominicanas y otorgó una prima de ciento cincuenta dólares con ese propósito. Este plan migratorio constituyó el eje de la futura hispanización de la República Domini-

[25] *Trujillo Molina, Rafael Leónidas,* Un viaje de reafirmaciones. (La Fe en el Vaticano. La Hispanidad en la Madre Patria), *Editora del Caribe, C. por A., Ciudad Trujillo, República Dominicana, 1954.*

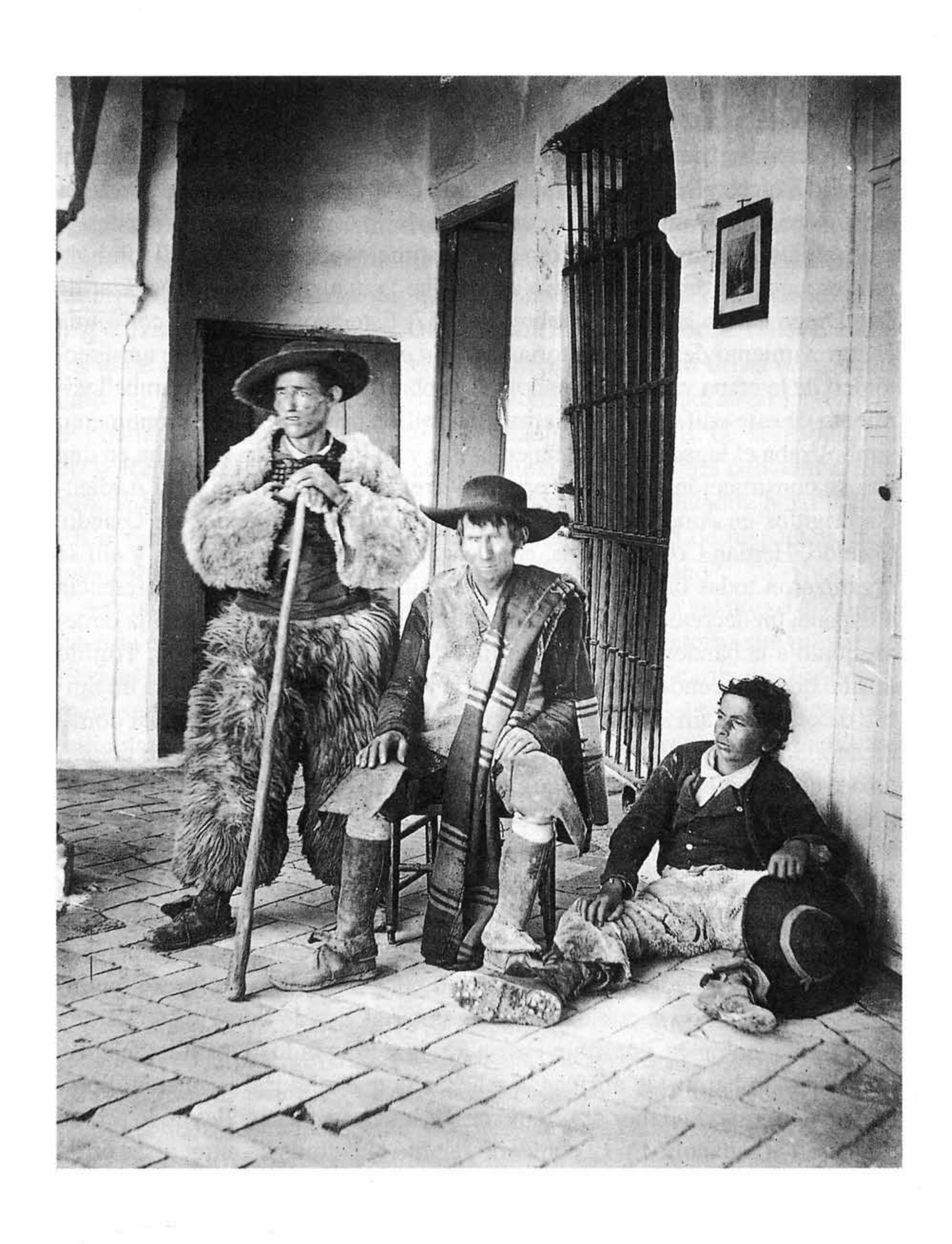
cana. Sin embargo, todos estos propósitos se malograron por las enormes carencias del plan[26].

En diciembre de 1956 fue nombrado embajador en aquella república Alfredo Sánchez Bella. Este diplomático obró con la orientación de arraigar en la República Dominicana la conciencia de su españolidad. En este designio político confluyó con el cometido institucional de Trujillo. El símbolo más esclarecido de esta directiva estatal fue la inauguración del Alcázar de don Diego Colón el 12 de octubre de 1957. Este acontecimiento constituía el coronamiento de una ejecutoria cuyo fin era enaltecer el legado arquitectónico de la etapa virreinal española. Las obras de restauración y embellecimiento de este edificio ascendieron a un millón de dólares. Ese monumento simbolizaba el legado de España en la isla y su importancia radicaba en que tras su construcción albergó el primer Virreinato y la primera Real Audiencia erigidos en América. En sus estancias vivieron Fernández de Oviedo, Ovando, Hernán Cortés, Ojeda, Belalcázar y Jiménez de Quesada, y allí se organizaron todas las expediciones al continente americano. En deferencia a España, un decreto presidencial estableció que el pendón de Castilla ondease junto a la bandera dominicana. En el discurso de inauguración, Trujillo afirmó que la ascendencia hispánica de la República Dominicana era un timbre de orgullo y sin su esencia se borraría el perfil del alma nacional dominicano. Sánchez Bella condecoró a Trujillo con las insignias que lo acreditaban como miembro de honor del Instituto de Cultura Hispánica. El ministro de Educación Nacional, Jesús Rubio García-Mina, por su fidelidad a la Hispanidad, le impuso la Orden de Alfonso X el Sabio[27].

Las relaciones diplomáticas hispano-dominicanas constituyeron una constante histórica de envergadura que se constató desde la llegada de Franco a la Jefatura del Estado. La remisión a los ideales cristianos e hispánicos esgrimida por este régimen y la asunción por parte de los rectores dominicanos de esos valores, con el objeto de dotar al Estado dominicano de una estructura ideológica, contribuyeron a arraigar esa afinidad institucional. En este contexto hemos de afirmar la relevancia que adquirió la misión diplomática de Aznar. Su labor se orientó a fijar las claves esenciales de la acción diplomática española. En su cometido facilitó la entrada de numerosas órdenes religiosas españolas, las cuales realizaron su tarea docente en un país con una alta tasa de analfabetismo. Su talante intelectual le orientó a que su trayectoria diplomática tuviese como eje esencial la defensa de la cultura española. El resto de los embajadores de España siguieron estas pautas.

[26] La política de inmigración del dictador Trujillo, *Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, República Dominicana, 1989.*

[27] Boletín de Información Diplomática de la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores y Culto, *n.º 81, septiembre-diciembre de 1957.*



R. P. Napper: *Pastores de una casa de labor andaluza* (hacia 1863).

Góngora, Sarduy y el neobarroco

Gustavo Guerrero

Como muchos escritores cubanos de su generación, Severo Sarduy (1937-1993) fue, desde muy temprano, un lector de Góngora. Entre los poemas que, con sólo dieciséis años, empezó a publicar en su Camagüey natal, figuran un buen número de sonetos cuya factura tradicional denota ya una cierta familiaridad con la poesía gongorina. No faltan, en los endecasílabos del adolescente, ni los garbosos verbos bimembres ni las famosas correlaciones descritas con tanto esmero por Dámaso Alonso. Algunos tienen, además, un dejo arcaizante y sentencioso que quizá corresponda al espíritu de una ciudad que se precia de ser la cuna de las letras coloniales cubanas. Allí se redactó, como es sabido, el *Espejo de paciencia* (1608), la epopeya renacentista del canario Silvestre de Balboa, que se considera como el primer poema escrito en la isla. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén son también hijos predilectos de esa capital de provincia que Sarduy recuerda, en uno de sus textos, como un lugar «de tinajones y de iglesias más o menos barrocas, ciudad también de poetas y de acalambrada retórica»[1].

Fue, pues, en la orgullosa y literaria Camagüey, sin que sepamos exactamente cuándo ni cómo, donde se produjo el primer encuentro de nuestro autor con Góngora. La Habana y, más tarde, París prolongan y desarrollan este vínculo, y lo convierten en un hábito de lectura, en una fiel frecuentación que no ha de cesar sino con la muerte del cubano. En verdad, no creo exagerar si digo que Góngora es una figura tutelar que, desde el comienzo hasta el fin, recorre diversamente la obra de Sarduy. Su ubicua presencia se deja sentir por igual en la prosa y en la poesía no sólo como un temprano modelo de escritura sino también –y sobre todo– como objeto de especulaciones teóricas y fundamento de una estética neobarroca. Honda, plural y continua, es tal la importancia de esta impronta que resulta bastante difícil tratar de ordenar sus múltiples y difusas manifestaciones, aunque es posi-

[1] *«Severo Sarduy (1937...)» in Severo Sarduy,* Obra completa, *I, Gustavo Guerrero / François Wahl (ed.), Colección Archivos, Madrid / París, 1999, p. 7. Todas las referencias remiten a esta edición que abreviamos con la sigla* OC, *seguida del volumen y el número de página.*

ble distinguir, al menos, tres instancias o tres momentos principales que se suceden en el tiempo dentro de la bibliografía sarduyana. El primero de ellos es el de la lectura estructuralista de Góngora en el contexto de la colaboración con el grupo de *Tel Quel*; el segundo es el del homenaje a Lezama Lima tras la polémica sobre la homosexualidad en *Paradiso*; en fin, el tercero, estrechamente ligado a los dos anteriores, es el de la formulación de una teoría del neobarroco hispanoamericano en los ensayos de los años setenta. Como en un juego de muñecas rusas o, mejor, en una serie de círculos concéntricos, cada una de estas etapas prepara a la que le sigue y, de menor a mayor, va ampliando el horizonte gongorino del pensamiento de Sarduy. Todas, sin embargo, reflejan el mismo afán interpretativo, la misma búsqueda de una exégesis innovadora que permita reinstalar al cordobés no sólo en nuestro presente sino también en el espacio más actual de la creación literaria contemporánea.

Góngora estructuralista

No es casual así que el primer texto teórico que Sarduy escribe sobre Góngora se publique en una de las revistas más vanguardistas de la época: la célebre *Tel Quel*. El ensayo «Sur Góngora» de 1966, cuya versión española aparece casi simultáneamente en *Mundo Nuevo* bajo el título de «Góngora o la metáfora al cuadrado», marca un hito en la trayectoria del joven escritor cubano recientemente instalado en Francia[2]. En efecto, esas tres cuartillas lo inscriben de lleno en el ámbito de las investigaciones del grupo de Sollers y de Kristeva, y constituyen su aporte más personal al estudio de las figuras retóricas, que estaba entonces muy de moda en los círculos estructuralistas. Recordemos que el libro *Figures* de Gérard Genette data de ese mismo año, que Paul Ricoeur publica sus estudios sobre la metáfora y que uno de los temas del seminario de Roland Barthes, en la Escuela Práctica de Altos Estudios, es la retórica antigua. Nada, pues, más oportuno ni más *à la page* que un trabajo sobre las figuras gongorinas. No habría que olvidar que Góngora es, además, un poeta ampliamente conocido y apreciado por los intelectuales franceses desde los tiempos de Verlaine y del sonado paralelismo con Mallarmé.

Fiel al espíritu telqueliano, que anima con su militancia político-literaria aquellos años del primer estructuralismo, Sarduy hace de Góngora, en su

[2] OC, *II, pp. 1155-1159.*

breve ensayo, una suerte de gran liberador del discurso poético. Ajeno a la tradición clásica y realista que valora la pureza denotativa del lenguaje y considera a las figuras como enfermedades lingüísticas, el cordobés, según nuestro autor, «desculpabiliza a la retórica a tal extremo que el primer grado del enunciado, lineal y 'sano', desaparece en su poesía»[3]. Sus metáforas se alzan, en realidad, sobre otras metáforas que fueron, en su momento, un hallazgo, pero que se han integrado a la tradición y a la lengua literaria. Los análisis estilísticos de Dámaso Alonso tienen, sin lugar a duda, una influencia determinante en esta interpretación, ya que ponen de manifiesto la vasta suma de referencias culturales antiguas y renacentistas que constituyen el alimento de las asociaciones gongorinas. Sarduy ha leído bien a Alonso y no duda en generalizar sus conclusiones cuando afirma que «el simple hecho de ser escrita hace, en la obra de Góngora, de toda figura, una potencia poética al cuadrado». Y añade: «Esta metáfora al cuadrado puede presentarse en su estructura como una reversión de la metáfora simple. Alonso ha señalado ese carácter biunívoco: si el agua, por ejemplo, se metaforiza en cristal, el cristal será devuelto al agua»[4].

Metáfora sobre metáfora –o metáfora contra metáfora–, las figuras del cordobés son así metaliterarias y reflexivas, pues su referencia se disuelve en un juego de espejos que es entonces, para los estructuralistas, el gran juego de la literatura. No en vano Sarduy descubre, en el texto de Góngora, «una proliferación de la sustancia metafórica misma» y sostiene que «todas las *Soledades* no son más que una gran hipérbole; las figuras de retórica empleadas tienen como último y absoluto significado la hipérbole misma»[5]. Dos conocidos ejemplos de la primera redacción del poema –las islas descritas como «paréntesis frondosos» y el campo que, ante los ojos del peregrino y el cabrero, «mapa les despliega»– vienen a confirmar el carácter especular de una escritura que, invirtiendo los patrones retóricos más convencionales, se convierte en modelo de aquello que designa y transforma a la naturaleza en objeto simbólico: en mapa o página manuscrita. Andrés Sánchez Robayna nos ha enseñado a leer estos versos y algunos otros como elementos de un viejo tópico que se repite en la obra de Góngora: el del gran texto del mundo[6]. Para Sarduy, lo que muestran los dos ejemplos es que, en las *Soledades*, «la realidad –el paisaje– no es más

[3] Ibid., *p. 1155.*
[4] Ibid., *pp. 1155-1156.*
[5] Ibid., *p. 1156.*
[6] *Andrés Sánchez Robayna,* Tres estudios sobre Góngora, *Edicions del Mall, Barcelona, 1983, pp. 37-57.*

que eso: discurso, cadena significativa y por lo tanto descifrable». Como Alonso, el cubano piensa así que la poesía gongorina no es hermética: es posible entenderla y traducirla, pero sólo desde una perspectiva inmanente, metarretórica y metaliteraria. Aún más, es esta característica la que hace del poeta un paradigma del barroco, ya que supone una ruptura con toda referencia directa a una naturaleza primera y crea una falla, un abismo, entre las palabras y el mundo. «Signo de lo literario –se lee en el ensayo– esta separación llega en Góngora hasta lo máximo»[7].

Si mi interpretación es correcta, la distancia entre el signo y el referente constituye, a su vez, el espacio de las perífrasis con que se elude la denotación y se posterga el mensaje. Sarduy se apoya en el psicoanálisis lacaniano para describir el significado elíptico de las perífrasis gongorinas como una especie de nudo patógeno: «En la lectura longitudinal del discurso es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude), frente al cual la palabra falla. Y ese fallo señala el significado ausente. La cadena longitudinal de las perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos permite descifrar el centro ausente»[8]. Sabemos que, para Alonso, ese centro contiene los pormenores, las trivialidades y los hombres vulgares que se evitan con alusiones y eufemismos. Sarduy va mucho más lejos en su elucidación: «Esa referencia central –escribe– es la naturaleza pensada»[9]. En otras palabras: lo que dicen y repiten las perífrasis gongorinas con sus omisiones es la pérdida de la inocencia dentro de una cultura que no sólo descubre que la vida es sueño, sino que el mundo es un teatro y que acaso la naturaleza toda no es más que una vasta cornucopia. Hombre del barroco, Góngora es la conciencia en la que se desarrolla el drama de una representación cuyo modelo primero se disuelve en otra representación. Su lectura simbólica del texto del mundo traduce, en el fondo, la lenta desaparición de la idea de un original fijo y estable, anterior a los códigos culturales. De ahí que, para Sarduy, en las *Soledades*, «una línea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y se duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real»[10]. Los paralelismos del relato entre el náufrago y el hijo que muere ahogado, entre la boda a la que se asiste y la boda que se frustra, son índices de esta estructura refleja que el cubano cree percibir también en la composición del cuadro barroco por excelencia: *Las meninas*.

[7] OC, *II, pp. 1156-1157.*
[8] Ibid., *p. 1157.*
[9] Idem.
[10] Ibid., *p. 1157-1158.*

El ensayo concluye con dos breves párrafos en los que se describe las *Soledades* como un poema en movimiento continuo: «Substitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página»[11]. Es indudable que la lectura de Sarduy, cerrada e intransitiva, responde en buena medida a los preceptos de una crítica estructuralista que justamente ve, en la página, la frontera final de lo literario y trata entonces de evacuar, confundiéndolos, los problemas de significado y referencia. Pero no es menos cierto que «Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado» constituye asimismo una continuación de la exégesis estilística de Alonso, que lleva hasta sus últimas consecuencias los postulados retóricos y antirrealistas del crítico español. En efecto, tras la huella de Alonso, Sarduy reactualiza a Góngora y vuelve a hacerlo legible como paradigma de las nuevas vanguardias textualistas de los sesenta. El ensayo de 1966 inscribe, además, a nuestro autor en el linaje de los lectores latinoamericanos de Góngora que, desde Rubén Darío, consideran al cordobés como un auténtico revolucionario del lenguaje, como uno de los padres fundadores de nuestra modernidad. Proteica figura, el poeta de *Soledades* se mueve entre estos diversos contextos y hace posible una síntesis no sólo entre pasado y presente sino también entre la tradición hispánica y las últimas novedades del París literario. Su papel es decisivo en aquel momento en que se forja la identidad de un joven escritor que quiere hacer dialogar, en su trabajo, los diferentes mundos a los que pertenece. Góngora es entonces el gran mediador que le permite reconocerse, a la par, en la aventura de *Tel Quel* y en el barroco seiscentista, en el estructuralismo de Barthes y en la vieja estilística de Alonso, en el psicoanálisis de Lacan y en el legado de Darío. Aún más: Góngora es una de las claves de la reevaluación de Lezama Lima que facilita la reconciliación de Sarduy con el maestro habanero y anuncia el surgimiento de una teoría del neobarroco hispanoamericano.

Góngora y Lezama Lima

Como he dicho ya en otro lugar, las relaciones de Sarduy con Lezama Lima no siempre tuvieron el carácter reverente de un fiel discipulado[12]. A su llegada a La Habana en 1959, Sarduy se vincula con el grupo de la revis-

[11] Ibid., *p. 1159.*

[12] *Gustavo Guerrero, «A la sombra del espejo de obsidiana»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 563, Madrid, mayo de 1997, pp. 27-43.*

ta *Ciclón*, los disidentes de *Orígenes*, y, como buen ciclonero, hace suya la hostilidad de Rodríguez Feo y de sus acólitos para con el poeta de la calle Trocadero. Una reseña condescendiente e irónica de *Tratados en La Habana* da fe de la actitud desdeñosa del novel escritor en esos años. Sin embargo, ya en el exilio, Sarduy revisa su posición y encuentra el pretexto ideal para reconciliarse con Lezama Lima cuando estalla la polémica entre Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal sobre la homosexualidad en *Paradiso*. «Dispersión. Falsas Notas/Homenaje a Lezama» tenía que ser, en un principio, un ensayo que alimentara la discusión y arbitrara entre los dos pareceres opuestos[13]. Pero, en el fondo, poco o nada aporta a la polémica, pues el tema de la homosexualidad apenas si retiene la atención del autor. Lo esencial, para él, es la reivindicación de la figura de Lezama Lima como el gran escritor barroco de las letras cubanas, un brindis y una valoración en los que Góngora desempeña un rol de primer orden.

Efectivamente, la comparación entre los dos poetas es una de las coordenadas mayores del homenaje, a tal punto que el texto todo lleva un epígrafe tomado del conocido ensayo de Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora». No hay que pensar, sin embargo, que Sarduy hace enteramente suya esa lectura lezamiana ni que endosa pura y simplemente las opiniones del habanero sobre Góngora. Como es sabido, el gongorismo de Lezama Lima se remonta a la década de los treinta y crece al calor de la amistad que lo une a Juan Ramón Jiménez, quien visita la isla en esos años[14]. Desde su primer libro de poesía, *Muerte de Narciso*, hasta la novela *Paradiso* y su continuación inconclusa, *Oppiano Licario*, el escritor no cesa de dialogar con el Góngora del *Polifemo* y las *Soledades* tanto en el plano estilístico –hipérboles, perífrasis eufemísticas, giros heroicos aplicados a la descripción de lo trivial y cotidiano– como en el terreno crítico donde trata de fijar una interpretación de la poesía española del Siglo de Oro y otra de la expresión literaria latinoamericana. El ensayo «Sierpe de Don Luis de Góngora» corresponde al primero de estos dos proyectos y, aunque pueda parecer sorprendente, Lezama Lima no muestra en él un entusiasmo irrestricto ante la poesía del cordobés –la actitud más común entre sus contemporáneos. Es verdad que celebra la luz de sus versos que, en clave de cetrería, son como «un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento en la incitación». Pero también nos

[13] OC, *II, pp. 1160-1182.*

[14] *Cf. al respecto el ensayo de Carmen Ruiz Barrionuevo, «Góngora y Gracilazo en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Gracilazo» in* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica, *Instituto de Cooperación Iberoamericana / Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 537-43.*

dice que «faltaba a esa penetración la luminosidad de la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada». Y concluye: «Quizá ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa»[15].

Varias son las interpretaciones que se han tejido en torno a estas reservas de Lezama Lima, como puede verse en los estudios de Roberto González Echevarría y de Irlemar Chiampi[16]. Me inclino a pensar que, como poeta de inspiración simbolista, órfica y cristiana, el habanero pide a Góngora revelaciones trascendentes que el maestro, barroco y escéptico, no puede darle. Frente a esta visión en claroscuro, la imagen del Góngora americanista resulta, sin lugar a duda, mucho más positiva. En *La expresión americana* (1957), el poeta preside el banquete de nuestra curiosidad barroca y, a través de su lejano pariente, don Carlos Sigüenza y Góngora, es el primero que se instala en nuestras tierras y en nuestras letras, el «señor barroco arquetípico»[17].

Sarduy no ignora evidentemente estas variadas disquisiciones del Etrusco de la Habana Vieja. Sin embargo, su ensayo es menos una lectura lezamiana de Góngora que una lectura gongorina de Lezama Lima. Prácticamente todas las conclusiones del análisis de la metáfora vuelven a aparecer así como elementos descriptivos que establecen un seguro puente entre los dos autores y contribuyen a fijar la semblanza barroca del poeta cubano. Se nos dice, por ejemplo, que éste tiene una escritura esencialmente metafórica, pero que, en ella, «la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural». Enseguida, el paralelismo se hace explícito: «Como en Góngora, aquí es la cultura la que lee a la naturaleza –la realidad– y no a la inversa; es el saber el que codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico»[18]. La comparación se extiende, ade-

[15] *«Sierpe de Don Luis de Góngora» in José Lezama Lima,* El reino de la imagen, *Julio Ortega (ed.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, pp. 239 y 247 respectivamente.*

[16] *Cf. Roberto González Echevarría,* Relecturas: estudios de literatura cubana, *Monte Avila Editores, Caracas, 1976, pp. 95-118 e Irlemar Chiampi, «As Serpes de Góngora» in* Barroco *nº 18, Instituto Cultural Flavio Gutiérrez, Ouro Preto / Belo Horizonte, 2000, pp. 101-113.*

[17] La expresión americana, *Irlemar Chiampi (ed.), Fondo de Cultura E conómica, México, pp. 79-106.*

[18] OC, *II, p. 1161.*

más, al plano de la interpretación de las complejas relaciones entre signo y referente, un territorio en el que los dos poetas campean por sus fueros como paladines del antirrealismo más radical: «Liberada del lastre verista, de todo ejercicio de realismo, entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español más que Góngora»[19]. La famosa oscuridad de Lezama Lima representa de este modo, para Sarduy, una variante del hermetismo gongorino, que responde a un mismo concepto de la escritura –la poética barroca– e instaura entre el español y el cubano un vínculo que no es meramente analógico sino, digamos, genealógico e hipertextual: Góngora es, efectivamente, el precursor y el modelo de Lezama Lima. No es otra la conclusión a la que se llega no sólo en el examen de la poesía sino también de la novela lezamiana, obviando en ambos casos las famosas reservas sobre la incompletez: «*Paradiso* sería una suma de sus temas, una hipérbole, tan gongorina en su factura, sus virajes, su humor y su trabazón retórica, que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español. A veces la similitud de los tropos es casi textual, otras, nos encontramos con versiones americanas de los mismos, otras, como en el primer capítulo, es un personaje marginal quien, sin nombrar a Góngora, asume la literalidad gongorina: el ceremonioso hermano de la señora Rialta, al deglutir un manojillo de anchas uvas moradas con un total desenfado criollo, declama unos versos de la *Soledad Primera* 'cuyo diente no perdonó racimo, aun en la frente de Baco, cuanto más en su sarmiento'»[20].

Sarduy afianza y completa esta visión gongorina de Lezama Lima con uno de esos gestos inesperados que dan fe de su ingenio. En vez de hacer suya la lectura de Góngora que corre en los ensayos del habanero, decide aplicarle a éste, de un modo reflejo, su propio desciframiento del gongorismo. El Lezama Lima que lee a Góngora acaba convirtiéndose así en un lector de su propia obra que afirma que la única verdad de la escritura son sus «necesidades y exigencias poéticas», la elaboración de un «discurso que crea sus identidades y reabsorbe sus contradicciones, palabra autónoma, enigma que es su propia respuesta»[21]. Pero quizá el aspecto más importante de esta otra manera de leer gongorinamente al homenajeado está en

[19] Ibid., *pp. 1161-1162.*
[20] Ibid., *p. 1168.*
[21] *Idem.*

la interpretación de un pasaje de «Sierpe de don Luis de Góngora» donde se alude a las hipérboles del poeta cordobés «como glosa secreta del prisma de los siete idiomas de la entrevisión». Lezama Lima explica: «Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido»[22]. Según Sarduy, lo que Lezama Lima describe así es el carácter dialógico de la escritura gongorina, la interacción de voces o idiomas que la recorren, todas las referencias que en ella coexisten en forma de reminiscencias, parodias, citas, reverencias o irrisiones. Dicho de otro modo: adelantándose en el tiempo a Bajtin y a Kristeva, el autor de *Paradiso* ve en la obra de Góngora –y, por supuesto, en la suya– un ejemplo de la práctica de la intertextualidad y de la carnavalización, dos conceptos que apenas empiezan a difundirse a fines de los sesenta y que, como ya sabemos, estaban destinados a gozar de un importante prestigio y una larga posteridad. Con ellos, Sarduy reúne a sus dos maestros en torno a la lógica heterogénea de una literatura sincrética e irónica que practica el mestizaje textual y se distancia con humor de sí misma en una constante crítica de las ideas románticas de originalidad y de lo sublime. Como Góngora, Lezama Lima es también, pues, un gran liberador del discurso que bebe, en las fuentes del gongorismo, el zumo oscuro de la subversión y pone de manifiesto la continuidad de la tradición heterodoxa que une a España y a América.

«Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama» representa, en su momento, la lectura más contemporánea que podía hacerse de los dos autores y, probablemente, la más atrevida. Sarduy no ignora que el paralelismo entre ellos ya es moneda corriente y cita, al final de su ensayo, la célebre frase de *Lo cubano en la poesía* en la que Vitier describe a Lezama Lima como «el único entre nosotros que puede organizar el discurso como una cacería medieval, el único capaz de desfruncirle el ceño a don Luis de Góngora». Lo esencial, sin embargo, es que Sarduy adquiere la convicción de que existe un vínculo profundo entre el poeta del siglo XVII y el poeta del siglo XX. Y si es posible una lectura gongorina de Lezama Lima, puede ser

[22] Op. cit., *p. 239.*

viable también una lectura barroca de la literatura hispanoamericana que constituya una alternativa vanguardista a las tesis más en boga sobre la especificidad de nuestra tradición. Una vez más, Góngora es la figura clave dentro de este proyecto. Si Lezama Lima lo había sentado a la mesa con Sor Juana y Domínguez Camargo en el festín colonial de *La expresión americana*, ahora Sarduy lo convida a una comida contemporánea: el banquete de nupcias de «El barroco y el neobarroco».

Góngora y el neobarroco

Este ensayo de 1972 se publica originalmente en el volumen colectivo *América Latina en su literatura* que César Fernández Moreno edita, en París, bajo los auspicios de la UNESCO[23]. Texto teórico, analítico y programático, en él se trata de ofrecer un nuevo paradigma crítico que permita interpretar de un modo distinto la literatura latinoamericana contemporánea, más allá del realismo mágico y del barroco telurista de Alejo Carpentier. En efecto, es en este contexto de grandes síntesis e hipótesis globales sobre nuestra literatura donde cabe situar un trabajo que extiende y generaliza las conclusiones del estudio sobre la metáfora gongorina y del parangón entre Góngora y Lezama Lima. Sarduy ya ha manifestado públicamente sus reservas no sólo para con los realistas mágicos sino también para con un Carpentier al que no duda en tildar de «neogótico» en una sonada entrevista con Emir Rodríguez Monegal[24]. «El barroco y el neobarroco» se escribe en una tácita oposición a las ideas carpenterianas sobre un barroquismo americano que sería como una suerte de emanación mimética de nuestro paisaje. De ahí que, desde un comienzo, se establezca una clara división entre un barroco de inspiración d'orsiana que se expresaría como retorno esencial a la naturaleza y un barroco histórico cuyo rasgo más característico es, por el contrario, la celebración del artificio o, mejor, de la «artificialización»[25].

Sarduy traduce este término acuñado por el crítico suizo Jean Rousset y lo aplica a la descripción de la poética barroca seiscentistas, un arte que, en realidad, poco o nada tiene de natural. El mejor ejemplo del culto barroco

[23] OC, *II, pp. 1385-1404.*

[24] Ibid., *p. 1807.*

[25] *Cf. al respecto Gustavo Guerrero,* La estrategia neobarroca, *Llibres del Mall, Barcelona, 1987 y «Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco»,* América *n° 20, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, pp. 90-98.*

de la artificialización está, como puede adivinarse, en Góngora: «Llamar a los halcones 'raudos torbellinos de Noruega'», a las islas de un río 'paréntesis frondosos / al período de su corriente', al estrecho de Magallanes 'de fugitiva plata / la bisagra, aunque estrecha, abrazadora / de un Océano y otro', es señalar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que ha sido necesaria para desmontarlo, una operación análoga a la que Chomsky denomina de meta metalenguaje»[26]. Nuevamente, Sarduy echa mano de su lectura de la metáfora gongorina y de los análisis retóricos de Alonso para darle un fundamento a la definición del barroco histórico y presentarlo, a la manera de Rousset, como la apoteosis del artificio. La literatura latinoamericana contemporánea hereda de su pasado colonial este rasgo que adquiere tres formas distintas en la práctica de la escritura neobarroca: la sustitución, la proliferación y la condensación.

La primera de ellas se describe como el escamoteo de un significante que es substituido por otro cuyo significado está muy alejado de él y que sólo el contexto nos permite inferir. Así, en *Paradiso*, la designación del miembro viril como «el aguijón leptosomático macrogenitoma» es ejemplo de este procedimiento retórico que, a todas luces, muchos se asemeja al de las alusiones y eufemismos gongorinos. Sarduy comenta: «Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, las obras recientes de Latinoamérica han conservado y, a veces, ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombre, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole»[27].

La descripción del segundo mecanismo, la proliferación, nos resulta también bastante familiar. Se trata de la substitución de un significante dado no por otro sino por una verdadera cadena de significantes que progresa metonímicamente y acaba circunscribiendo al significante ausente, trazando a su alrededor una órbita que lo dibuja como en un huecograbado. Huelga subrayar que mal podríamos dejar de asociar este otro procedimiento al de las perífrasis analizadas por Alonso aunque Sarduy subraya, una vez más, la forma especial que toma entre nosotros. «Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos –me refiero a todos los lenguajes, verbales o no–, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funciona-

[26] OC, *II, p. 1387.*
[27] Ibid., *p. 1388.*

miento de este mecanismo barroco se ha hecho más explícito»[28]. Las obras de Neruda, Guimaraes Rosa y un pasaje de *El siglo de las luces* de Carpentier son los ejemplos utilizados para ilustrar una forma de escritura mediante la cual «la elipsis señala la marca del significante ausente, ése al que la lectura, sin nombrarlo, hace referencia en cada uno de sus virajes».

El tercer mecanismo de la artificialización, la condensación, es el que, en apariencia, menos debe a la lectura de Góngora. Sarduy toma este concepto del psicoanálisis y de la descripción de los procesos oníricos, y define así la práctica de la «permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos de dos términos de una cada significante, choque del que surge un tercer término que resume semánticamente a los dos primeros»[29]. La prosa de Cabrera Infante, la pintura de Cruz Diez y el cine de TorreNilsson brindan los ejemplos necesarios para explicar un procedimiento que, en principio, no tiene nada que ver con Góngora. Pero creo que sólo en principio. Y es que si hacemos un poco de memoria, tendríamos que recordar aquí las famosas metáforas reversibles –si agua, cristal; si cristal, agua– que oponen dos términos y provocan entre ellos justamente una permutación, un espejeo, un intercambio y acaso tácitamente anuncian una síntesis. Al igual que en los dos casos anteriores, la metáfora gongorina y la lectura gongorina de Lezama Lima iluminan el camino que lleva del barroco al neobarroco.

El cuarto elemento de la definición procede de la misma fuente aunque no se sitúa ya en el plano de las figuras sino de los textos. Se trata de la práctica de la parodia, término que incluye a los conceptos de intertextualidad y de carnavalización. Sarduy lo introduce a través de una cita: «Al comentar la parodia hecha por Góngora de un romance de Lope de Vega, Robert Jammes concluye: 'En la medida en que este romance es la desfiguración de un romance anterior que hay que leer en filigrana para poder gustar totalmente de él, se puede decir que pertenece a un género menor, pues no existe más que en referencia a esta obra. Si referida al barroco hispánico esta aseveración nos parecía ya discutible, referida al barroco latinoamericano, barroco pinturero, como lo llama Lezama Lima, barroco del sincretismo, la variación y el brazaje, cederíamos a la tentación de ampliarla, pero invirtiéndola totalmente y afirmar que sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor»[30]. Literatura metaliteraria, literatura al cuadrado, la del neobarroco pone así en escena los juegos del famoso «prisma de los

[28] Ibid., *p. 1389.*
[29] Ibid., *p. 1391.*
[30] Ibid., *pp. 1393-1394.*

siete idiomas» que Lezama Lima descubría en Góngora y los lleva a su culminación más «pinturera» con la mezcla de citas, de discursos y de géneros que arman un carnaval en cada obra y la convierten en el campo donde se desarrolla el vasto teatro de la intertextualidad. Sarduy ve en la literatura neobarroca un trasunto textual de nuestro mestizaje y cree escuchar en ella el eco lejano del primer encuentro del español con el Nuevo Mundo: el intento de traducir lo americano y la inestabilidad que conlleva el tratar de establecer sinonimias entre las cosas de allá y las cosas de acá. «De allí –escribe– el mecanismo de la perífrasis, de la digresión y del desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que por demasiado abundante no designa ya cosas sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras»[31]. Como las otras características del barroco hispánico, también ésta se acentúa en América y acaba produciendo, a la vuelta de tres siglos, un discurso lleno de reminiscencias e interpolaciones, un discurso paródico que se convierte en objeto de interminables polifonías.

La sombra de Góngora se proyecta sobre otros momentos del ensayo como la comparación entre la retórica barroca y el erotismo –ambos perversiones del lenguaje natural–, y la idea del discurso barroco como ese espejo «aunque cóncavo fiel» que se enfrenta a lo opaco de la realidad e intenta en vano abarcarla por completo. Es verdad que, entre el barroco y el neobarroco, Sarduy traza al final una frontera decisiva: aquél es la imagen de un universo móvil y descentrado pero aún armónico; éste, por el contrario, «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico»[32]. No es menos cierto, empero, que el neobarroco representa, a todo lo largo del ensayo, una reelaboración de la poética seiscentista y que la matriz de esta poética es, sin lugar a duda, la poesía gongorina. Como se ha visto, de ella proceden prácticamente todos los elementos analíticos que cimientan un concepto del barroco y permiten trasponerlo a las letras latinoamericanas contemporáneas. Para Sarduy, en el origen del neobarroco está, pues, Góngora: un Góngora oscuro, reflexivo, intertextual, paródico y carnavalizante, un Góngora estructuralista y lezamiano, pero sobre todo muy antiguo y muy moderno, muy vanguardista y muy latinoamericano.

Que yo sepa, nadie ha señalado hasta ahora la verdadera importancia de esta deuda teórica de Sarduy para con el poeta de Córdoba. Pero él sí lo

[31] Ibid., *p. 1395.*
[32] Ibid., *p. 1403.*

hizo aunque de una manera un tanto oblicua, digamos, típicamente neobarroca. Corrían ya los años ochenta y, en una entrevista en Río de Janeiro, el crítico Jorge Schwartz le pregunta cómo pudo haber surgido en Cuba, en una isla tan escasa de arquitectura barroca, toda una generación de escritores neobarrocos. Sarduy le contesta con una anécdota: «Recientemente estuve en Córdoba, España. Voy mucho a Córdoba, donde visito religiosamente la casa de Góngora. Hay un fenómeno que me impresiona extraordinariamente en esa casa, y que lo deja a uno atónito, pues tiene el fulgor de una paradoja: esa casa está puramente vacía, desnuda, blanca. Conservada en la misma manera en que era. O sea, Góngora escribió en primer lugar con un calor aterrador, y en una casa inmensa, que forma parte hoy del patrimonio de la ciudad. Desnuda, blanca y encalada. Esto me hizo reflexionar que, en medio de la vacuidad y del blanco más agresivo, surge la proliferación más incontrolable»[33].

En el comienzo, sí, está Góngora y su casa blanca como el solar del neobarroco: el lugar mismo donde el horror al vacío genera un inaplazable deseo de escritura. Por esto y por muchas otras cosas, la deuda que Sarduy contrae con el cordobés es indudablemente muy grande, pero no es menor la que el cordobés tiene con Sarduy. Y es que pocos escritores latinoamericanos recientes le han leído con un fervor comparable y son menos aún los que han sabido traerlo al presente de un modo tan arriesgado, fecundo e innovador. Góngora vuelve a ser, gracias al neobarroco sarduyano, una figura viva entre nosotros: un autor cuya lectura no sólo es indispensable para comprender nuestro pasado sino para entender también cómo ese pasado sigue alimentando el tiempo de hoy, cómo la historia se reescribe incesantemente en los juegos de la memoria y la imaginación.

Para concluir, tal vez habría que decir que el más hermoso homenaje del cubano al cordobés no está en estos textos teóricos que hemos recorrido ni en las páginas del ensayo *Barroco* (1974) donde la elipsis gongorina se asocia a la elipse kepleriana en una isomorfia que define las coordenadas principales de una visión barroca[34]. Creo que es en la última poesía de Sarduy, en la poesía de sus sonetos y sus décimas, donde nuestro autor hace su elogio mayor del gongorismo. Entre correlaciones y versos bimembres, vuelve allí, ya maduro, a su pasión juvenil, pero consciente de lo que ahora significa. Quiero terminar con sus palabras: «Yo pertenezco a la más estricta tradición cubana, aquélla que se vincula a la tradición tupida y lujosa del barroco español, es decir, a Góngora...».

[33] Ibid., *p. 1828.*
[34] Ibid., *pp. 1230-1238.*

Falstaff y Sancho Panza

Beatriz Maggi

¡Dos figuras cómicas geniales, tan hilarantes como queribles, provocadoras de la carcajada estrepitosa de los espectadores, o de la explosión súbita de risa que sobreviene al solitario lector! Dando por descontado que los dos personajes que contrasto son cristalizaciones artísticas del devenir histórico de los países donde surgen como invenciones: del mismo modo teniendo en cuenta que sus autores son estrictamente contemporáneos entre sí, pero en dos países que durante un mismísimo período describen trayectorias socio-políticas y económicas totalmente diferentes –diríase opuestas– debemos tener presente la índole vertiginosa del cambio esencial que experimenta la historia inglesa entre los siglos XV y XVII, así como la involución y parálisis que, a despecho de algunas alentadoras apariencias, se producen en la España de ese mismo período. El desalado ritmo transformador que caracteriza a esta época de la sociedad inglesa, y esa especie de estertor estacionario de la sociedad española de entonces, no sólo ordenan el acontecer episódico en la novela española a que nos referimos, así como los hechos, en buena medida históricos, de los dramas shakespereanos sobre el rey Enrique IV, sino que ocasionan algunas particularidades fundamentales del habla en uno y otro personaje. Además, los imperativos de los géneros literarios en que cristalizan ambas invenciones –teatro en uno, novela en el otro– actúan como catalizadores en los dos casos y funcionan de concierto con la índole de las respectivas figuraciones artísticas, recrudeciendo así el logro de sus funciones como personajes.

Una comparación entre ellos revelaría de inmediato semejanzas y diferencias, pero existe a mi juicio un rasgo supremo que permanece con nosotros después de la lectura, nos deja una reflexión y un estado de alma, y que distingue a uno de otro. Y es éste: el vuelo del pensamiento, el imperio del espíritu, no emancipan a Falstaff, atrapado como se halla en la tela de araña de la Historia, en tanto que Sancho es dueño entero de un alma, y la infausta historia de su patria, asiento del teutón intruso que entrega la bella España a banqueros extranjeros y prácticamente la devuelve a duques y duquesas infames de toda infamia, no empece para que señoree en él su albedrío. Por ello, contemplar en la escena la órbita que describe Falstaff trae desasosiego, mientras que Sancho produce el remanso de un dulcísimo estar.

Mi punto de partida, pues, va a tener que ver con la inmersión de estos dos personajes en la Historia, con el grado en que se realiza y con la intensidad con que el lector la percibe. Nos parece que Falstaff se aferra con garfios de acero a un instante preciso del curso de su país, mientras resulta fácil solazarse en un Sancho en apariencia atemporal. Resulta imposible exprimir a Falstaff la jugosa incandescencia de su ágil zigzag mental si se le liberan las tenazas con las cuales está aferrado el vertiginoso acontecer histórico, mientras por otra parte el lector se lleva (quizá erróneamente) la impresión de que basta con ver a Sancho en su borrico hollar la florecida pradera del Bien para que el convivio sea todo nuestro, para saber que del festín no nos hemos perdido nada. Falstaff, siendo –como lo es– un banquero para el espíritu, nos deja la imagen de que él es, en última instancia, el tropo inmenso de un proceso socio-histórico, en tanto que Sancho –tan hijo de la Historia como cualquier ser real o de ficción– con su lógica telúrica y su aplastante sentido común, devuelve al lector a la planicie de una paz restauradora, eternizadora. Con Sancho: hambre en las tripas, hombría y mansedumbre: pan para él, mujer e hijos; y cebada para el jumento. *Y apaciguamiento en el alma del lector.*

En una brillante serie de dramas reales, Willian Shakespeare muestra a sus contemporáneos cómo se llevó a cabo en Inglaterra la destrucción del orden feudal y la instauración del orden monárquico, para culminar con el establecimiento de la unidad interna, la inauguración de la dinastía Tudor y el comienzo de una colaboración de mutuo provecho entre esta monarquía transitoria, esencialmente feudal y la creciente burguesía, de ímpetu revolucionario. Con razón se ha dicho que en estos dramas históricos, Shakespeare cabalga sobre la historia de Inglaterra. Falstaff concentra en sí este devenir: es una cápsula que encierra e ilustra el cambio histórico transcurrido. Mas, gracias al genio creador del autor, es además un personaje que piruetea en el aire como un Ariel y los espectadores reímos con él, pues nunca está solo: se acompaña de sí mismo y cuenta con nuestra complicidad. Sobre esta transformación socioeconómica nos informa cualquier manual de Historia de Inglaterra. También la Historia de España, tan diferente y opuesta a la inglesa, admite este pedagógico resumen simplificador. Lo fundamental sería recordar que durante este fin del siglo XVI, España yace petrificada, dentro de una pesadilla que pareciera de siglos, a despecho del bizarro espectáculo del descubrimiento de América, que sólo a principios de ese mismo siglo XVI había animado la economía y la vida social españolas. A lo largo de todo este siglo se alternan décadas que débilmente aparentaban cambiar el signo de los tiempos: corrientes de pensamiento erasmista, conatos de protestantismo hacia el sur y –como puede

constatarse en la producción teatral del período, especialmente la de Lope de Vega– el fortalecimiento del gobierno central y del trono a expensas de la decadente nobleza aferrada a sus privilegios. Se produjeron períodos de estabilización demográfica, algunos esfuerzos hacia la unidad nacional y el fortalecimiento de las ciudades, sin olvidarnos de los Comuneros de Castilla, tan cruelmente reprimidos. Pero bajo todo este aparente desarrollo, subyacen, sobre todo a partir de 1580 los corolarios de la Inquisición, el despliegue trajinante de sotanas tridentinas y la debilidad de la burguesía española. El labriego, hambreado; la producción agraria, estancada; la banca desvía las barras de oro y plata procedentes de México y Perú hacia el extranjero y se expulsa a moros y a judíos, única esperanza para la agricultura, el comercio y la manufactura. Miseria, corrupción, prevaricación, burocracia; letargo y parálisis social y, como si fuera poco, el monarca austriaco acaba pactando con la nobleza. Por supuesto, mientras tanto, en Inglaterra, el compás del desarrollo, están también sucediendo cosas de espanto; pero *su historia camina.* Desde el s. XIV y durante los ss. XV y XVI, Inglaterra ha ido realizando, de manera «clásica», la acumulación originaria del capital, la liquidación de las relaciones feudales, la eliminación del derecho de primogenitura y, sobre todo, la sustitución de la agricultura por el pastoreo de ovejas como fuente principal de riqueza nacional, con el consiguiente estímulo a la manufactura de la lana, que culminaría luego en la gran industria textil. Para referirnos a las diferencias estilíticas del habla de los dos personajes que nos ocupan, insistamos en lo diverso y aun opuesto del modo de comportarse la Historia en sus respectivos países. En Inglaterra, el cuerpo social genera constantemente relaciones que en menos de un siglo van a ser sustituidas por otras enteramente diferentes, mientras que la sociedad española experimenta un estacionamiento, y como saldo sustancial a fines del XVI, una involución. Movilidad social ingente en Inglaterra *versus statu quo* de la sociedad española, que en la inmortal novela da la impresión de que la vida española nunca fue de otro modo que como allí se presenta. Las piezas teatrales en que aparece Falstaff –*Enrique IV, Primera* y *Segunda Parte* sugieren un magma movedizo que altera su estado a cada momento. El hito fugitivo, el movimiento mismo detenido en el aire, alientan en Falstaff, pues no se trata sólo de un personaje humorístico diseñado para diversión de la ralea, ni de un manjar para deleite de la inteligencia, ni de un recurso técnico de alivio para distensión del público. Junto a todo ello, Falstaff es el personaje al cual el dramaturgo ha encomendado la tarea de esculpir esa caducidad del tiempo inglés y ello, lo mismo con la estruendosa carcajada con que despide el código feudal del Honor que con el saboteo corrosivo de la épica grandeza concomitante con

la pompa oficial de la monarquía triunfadora. Sir John Falstaff parodia socarronamente y sutilmente relativiza la ideología cuya glorificación constituye objetivo muy principal del teatro isabelino. Objetivo que en buena medida era el del propio dramaturgo y Falstaff es el guiño festivo, pero malicioso y deletéreo que en su doble visión diseña el artista, quien, con pupila insomne, cavila cuál será el próximo ademán de la Historia. Si a través de las bellaquerías de Falstaff Shakespeare primero minó la ideología feudal, ahora, ambivalentemente arremete –también con Falstaff– contra la nueva estrategia oficial. Falstaff cuestiona el derecho del monarca a reclutar «carne de cañón» para sus guerras; se burla del más alto representante de la Justicia inglesa; ridiculiza la chatez, hipocresía y ambición de los Jueces de Paz y nos hace recordar que el Rey es un usurpador cuando dice que si los poderosos roban, qué tiene de malo que roben los humildes. En ningún momento de la historia inglesa, anterior o posterior a este período, el público de una sala teatral hubiera podido comprender a Falstaff; hoy necesitamos notas al margen. Su habla refleja una mente asociativa vertiginosa; advierte mundos nuevos, hechos y realidades recién surgidas, y las enlaza por medio de síntesis magistrales de alta frecuencia mental. Su mente procede con tropos que dan relieve a los nuevos procesos sociales, a lo típico y crucial. En lenguaje delirantemente agudo y cómico, Falstaff apresa el devenir; es un «precipitado» brioso y mercurial que articula la crónica y depone como testigo lúcido sobre la esencia de un proceso dialéctico, mediante una *diancia* plena de elipsis descomunales, de asociaciones fulminantemente rápidas sobre objetos, situaciones y comportamientos en un mundo que está siendo fundado y cuyo desplome, o relevo, ya se intuye. Su vocabulario abunda en sustantivos y verbos, y no se le escucha citar un refrán. ¡Cómo habría de hacerlo! El refrán procede por acumulación y sedimentación de experiencias consabidas, de despótico cumplimiento. Enuncia con aplomo lo que ha venido sucediendo desde tiempos sin memoria; lo que sucedió ayer y hoy, que acaecerá mañana y, supuestamente, por los siglos de los siglos. El refrán no especula, no conjetura, no indaga y no arguye; establece la porfía y la contumacia de los hechos. Con cuanta razón encontramos en Sancho un habla arrefranada, quien catapulta cientos de ellos sobre su interlocutor. D. Quijote reprocha a Sancho el amontonarlos indiscriminadamente, juntando otros dispares a aquellos que sí refrendan sus argumentos. Razón tiene Sancho al no preocuparse por esta mezcolanza; lo importante es que su oyente se percata del peso plúmbeo de la intención con que se le cita. Cápsula eficaz que se apoya en el recurso de la rima. Estilísticamente aquí el refrán es fórmula por excelencia de afirmación del paso de Sancho por su vida de aldea: es

rasgo indeleble de estatismo. La rica savia española de sus refranes comunica a la novela la fuerza de gravedad de la *stasia,* porque una comunidad que usa muchos refranes es una comunidad que siestea; un aldeano que tiene refranes a flor de labios es un hombre que no ha visto la vida cambiar. Con el uso abundantísimo de refranes, Sancho parece abdicar del razonamiento en pos de una eficacia argumentativa mayor, pero no olvidemos su otra prosa, transparente, sencilla, humilde, pero de impecable sintaxis, que refleja mecanismos lógicos aptos, en medio de una elemental sencillez. Falstaff ve las cosas *pasar;* Sancho las ve *no pasar;* sólo ve instancias de esa España de Cervantes que aunque bizarra y heterogénea es una y la misma; aunque desplegada proteicamente, como en abanico, es la imagen obstinada y terca de una sustancia casi inmóvil, una Armada Vencida, una Atlántida sumergida y su secuela filipista. El habla de Sancho, así en sus refranes como en su prosa sosegada y terrícola, desciende perpendicularmente hacia el tuétano de la tierra española, mientras el habla de Falstaff retoza, mímesis de un modo dialéctico, azuzada por las exigencias del arte teatral que, a fuerza de su esencial economía, escoge lo relevante y crítico, lo cual conduce a un reforzamiento de la representación de la dinamia social. La movilidad de la materia social pisa los talones al pensamiento y al arte y es acicate, por igual, al dramaturgo, al personaje y a los espectadores. Cuando Falstaff dice: «Yo no sólo soy ingenioso en mí mismo, sino soy la causa de ingenio en los demás», ese «demás» no sólo se refiere a sus juerguistas, sino también a sus espectadores de entonces y de ahora. Siento que, con Falstaff, me vuelvo inteligente.

En la pieza *Enrique V,* el arte despide a Falstaff para siempre con una lágrima inmensa y en el pecho del espectador se produce una pequeña catástrofe, pues siempre siendo tan lúcido, ahora le vemos perder toda perspectiva histórica al suponer que el Príncipe coronado va a mantenerlo con prebendas y privilegios; su desalada carrera desde Goucestershire a Londres es la triste historia de un hombre que no gravita en sí mismo. Sancho, por el contrario, tiene un alma tan soberana como la de D. Quijote: gravita en sí mismo. Ciertamente su espíritu se ha ensanchado y enriquecido gracias a las esclarecidas pláticas de D. Quijote, pero son almas iguales y esto le permite disentir, discrepar, discutir, e induce a Quijote a aceptar estas discrepancias. En Shakespeare, es a partir de *Hamlet* que el espíritu humano se emancipa; el fanal de la inteligencia y el hurgar del hombre en su conciencia le desembarazan de sus ataduras reales, ¡mortales! Pero hasta el momento en que escribe estos Dramas Reales, Shakespeare es *resueltamente* un dramaturgo social: el anciano Falstaff se extingue porque su vida carece de sentido histórico. Los dones de espíritu no salvan el alma del des-

honor; la Historia pone en manos de un rey egoísta la misión de aporrear a Falstaff. La inteligencia no salva.

La cornucopia que ofrece *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* tiene su centro en la inmortal pareja del caballero andante y su escudero. Hemos aludido al habla de Sancho como expresiva de un aldeano rústico y sin letras que, no obstante, emplea los más auténticos acentos españoles en una sintaxis apta, con soltura y gracejo que esplenden porque transparentan las visagras de su pensamiento, las articulaciones y coyunturas de su razonar elemental, muchas veces sabio y profundo. El realismo medular de este habla deja muy mal parado ese otro realismo literal de estos últimos dos siglos, en particular el XX, que procura reproducir el habla según región, edad, sexo, sector de empleo o desempleo, status socioeconómico: las vinculaciones del habla con razones psicológicas o biológicas sobre todo, de diferencias clasistas (verbigracia, la gaguera del señor Grandet). El habla de Sancho (y, por supuesto el de Quijote) imita el alma, el ser que se quiere ser, o con el que se está fundamentalmente de acuerdo en ser, y que se está siendo. Esta mímesis se va componiendo de muchos modos; el balbuceo de Sancho disminuye imperceptiblemente a medida que su inteligencia va recibiendo la medicina de amor que le eleva, le fortifica, le esclarece y le refrenda su manera de vivir. *Con* Falstaff reímos y somos cómplices de su risa; *no* reímos *con* Sancho, pero tampoco nos reímos *de* él; reímos de gozo y de contento y de salud con una carcajada que ve a Sancho poner las cosas en su lugar. Lo que llamo «imitación del alma» de Sancho es la manera difusa, implícita, soterrada, con que va haciendo a Quijote entrega de su corazón y se van despejando en u cerebro las brumas de quien, sin ser torpe, no había sido nunca antes entrenado a pensar más que en los menesteres domésticos de la supervivencia. No se explica una cómo el guasón más formidable de la lengua española ha sabido arropar su descomunal socarra en tan tenue velo de dulzura, tan tibio claroscuro, tan suave relente. No quiero, no deseo, no lo haré nunca, ver a D. Quijote ni a Sancho en la pantalla, ni en el teatro, ni en la plástica; quiero tan sólo oír sus voces: las voces mentales *de la escritura.* No quiero ver, en imagen, su piel curtida o su barba espesa, o su protuberante vientre, o su mirar inquisitivo, a veces de alguna sorna; quiero oírlo *en mi mente* echar pie a tierra con algún refrán «a punto». Me refiero también a sus voces *en sus propias mentes;* cómo contestan el uno al otro, cómo se escuchan mutuamente, qué piensa uno de lo que el otro dice, cuánto dudan, qué desean contestar, cómo arguyen en sus mentes e intentar asentir o refutar; cómo acceden con ternura al argumento del otro. Los oigo, sí, en mi mente, pero también en las mentes de ellos mismos, y a eso llamo imitación del alma. Y ante tal pro-

digio, se me hace pequeña la proeza de Mark Twain dominando cinco dialectos en su *Huckleberry Finn,* y toda la muy realista reproducción de jergas y hablas dialectales más recientes. Sé muy bien que el escritor moderno es respetable y busca al Hombre dentro, y por debajo, del hombre de esas jergas, pero ante mí esplende la hazaña de la desnuda pintura del alma en esta jornada irrepetible del espíritu. Oyendo en la escritura a D. Quijote y a Sancho, quiero, como Vallejo, ser buena. Mientras los leo, soy buena. Y vierto una lágrima por Falstaff, que se autodescalifica picando espuelas hacia Londres, porque la Historia lo ciñe con apretura.

Quiero apelar a la buena memoria del lector, refiriéndole a los pasajes de Clavileño y de la ínsula de Barataria. Este último concentra la sustancia del alma superior de Sancho a que he estado aludiendo; el de Clavileño, que tiene lugar hacia el final de la Segunda Parte de la novela, me parece que desmiente la tesis de la quijotización de Sancho.

Bien es cierto que en toda buena novela los personajes describen un periplo espiritual. Gracias a ese gran edificador que es D. Quijote, Sancho ha descubierto estancias espirituales, ha hollado nuevos recintos, pero su trayectoria, nos parece, es un caminar hacia sí mismo. Sancho ha amenizado su cuarto de hora sobre la tierra, pero regresa al terruño en perfecta reconciliación consigo mismo y con su destino. El amor al Bien, sustancia de Sancho desde el principio, es lo que reencuentro en D. Quijote; éste le ha suministrado su fundamentación; en D. Quijote Sancho se encuentra a sí mismo, camina hacia sí mismo. El pasaje que resplandece en mi memoria comienza:

> –«Señor, si vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí lo suelto; que más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más, que mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores...»

Y sobre la quijotización de Sancho hacia el final de la novela dirijo la atención del lector hacia el diálogo delicioso que pasa entre la duquesa y Sancho cuando ella le pregunta sobre cómo le fue en el viaje sobre Clavileño. Es concluyente: Sancho se burla de la burla de que es objeto y es evidente que no se ha desentendido de la realidad. El mismo pasaje de Clavileño desmiente el otro aspecto de la «quijotización»: las ínfulas heroicas. Para refutarlas, baste leer con nosotros:

> –Aquí yo no subo –dijo Sancho–, porque ni tengo ánimo ni soy caballero.

Cervantes evita adrede contarnos la deliciosa entrevista que debe de haber pasado entre Sancho y Quijote en vísperas de la segunda salida y la narra sucintamente. ¿Qué instinto certero indujo a Quijote a tomar a Sancho por escudero?, ¿qué fogonazo de sabiduría guió sus pasos hacia su rústico vecino? ¿Y por qué Sancho aceptó tan de buena a primeras?, ¿acaso no había consideraciones familiares que hacer, hijos que cuidar, mujer que atender; fanegas que ahechar? ¿Un tozudo, con su rutina, sus alpargatas, su pericia en el zapateo...! ¿Qué contaminación tuvo allí lugar... si eso es lo que fue? Cervantes supo que reproducir esa entrevista pondría el relato en precario, pues pasar a la pluma las razones de Quijote significaría desafiar *ante nosotros* el aplastante sentido común de Sancho, mas explicitar el porqué del triunfo de las razones de Quijote implicaría colocar un acento inmoderado en lo que el relato debe velarnos, es decir, el ángulo desde el cual Sancho acepta la aventura demencial. *Y que es el ángulo real.* La proposición de Quijote era todo menos cuerda; si se nos hubiere relatado hubiera sido obligado dejarnos ver que Sancho la percibía como demencial. *Lo cual no percibió.* La única manera de decir, mas de no subrayar que, demencial y todo, Sancho lo aceptó, era ésa; no decir nada. Inepta, pero sublimemente, en su fuero interno, Sancho aborrece la injusticia tanto como Quijote. Y acepta. Es una pincelada, una omisión, de mano maestra, un milagro del Arte, el referirse de corrido, en tono menor y como de pasada, a la visita en que Quijote «reclutó» a Sancho. ¡El asnalmente sensato Sancho: sublimemente de acuerdo en compartir una aventura sin juicio!

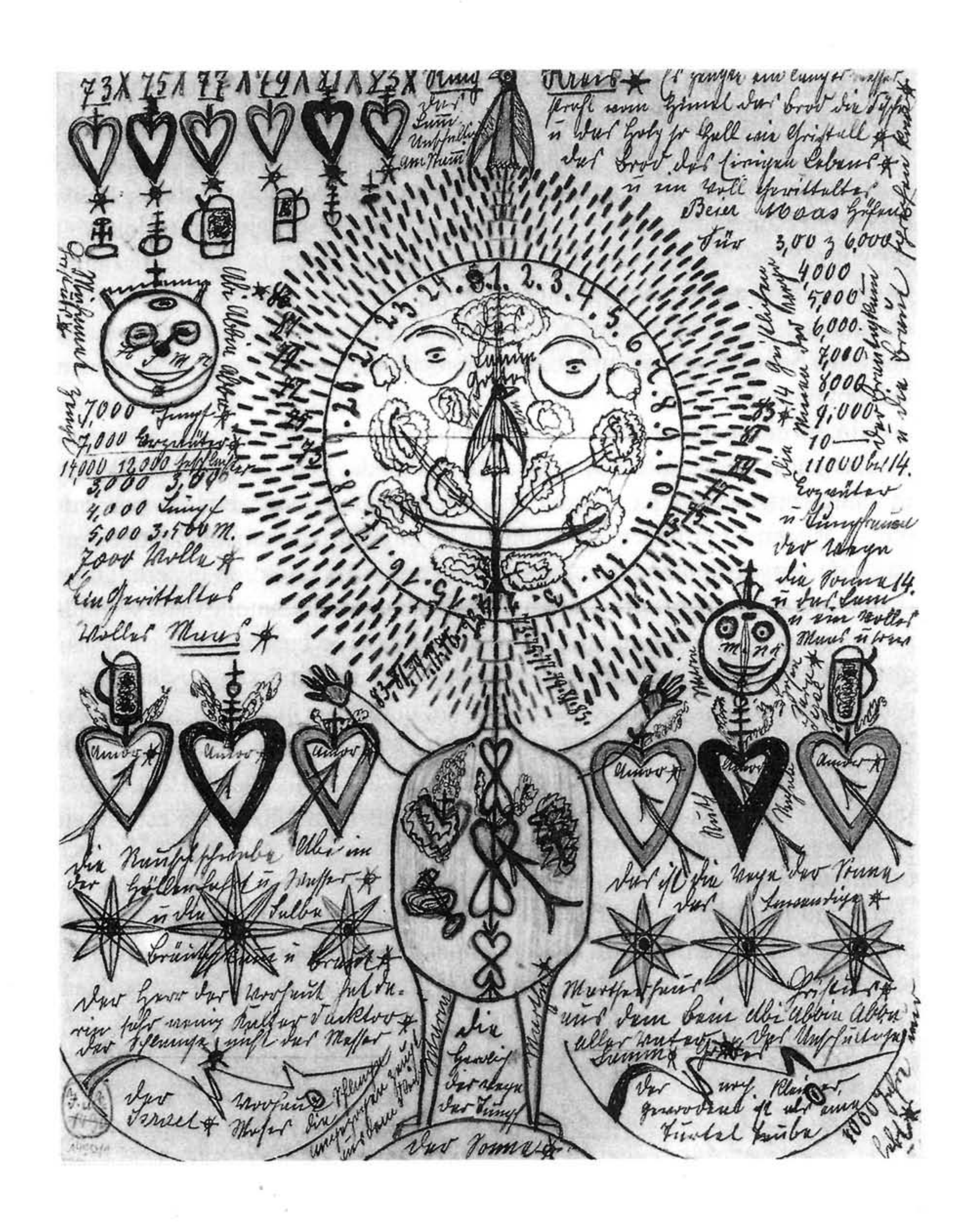
Y con respecto a don Quijote, diría yo que quiso enloquecer, que quiso ser loco, de puro entender que no había otra manera de desfacer entuertos. Lo que llamo estar loco, rematadamente loco, don Quijote lo está sólo a la manera de Hamlet. A su manera, y dentro de una zona oscura de su mente, que –de nuevo, por la magia de su arte, Cervantes, por fortuna, mantiene inexpugnable para el lector– Quijote está loco (como Hamlet) sólo «del nornoroeste» (¡si estiramos un tanto la Rosa de los Vientos!). Sobre este punto arrojará mucha luz si prestamos atención al capítulo XXXI de la Primera Parte, cuando Sancho regresa después de haber entregado a Dulcinea la carta de su caballero y que concluye, diáfanamente, de este modo:

> –Y bien, he aquí que acabó de limpiar su trigo y de enviarlo al molino: ¿Qué hizo cuando leyó la carta?

En recóndito resquicio de su mente, Quijote sabe que Dulcinea es Aldonza Lorenzo.

«Ríe, ríe, que la risa es propia del hombre», decía Rabelais. Shakespeare y Cervantes supieron proporcionarnos este rango de experiencia.

Shakespeare creó a Falstaff para que fuera el hilarante amanuense de una época, y también para mostrar en su pleno zafarrancho el fulgor de su ingenio. Tristemente, también, para evidenciar que el hombre se objetiviza en la Historia y su vuelo de pensamiento no le lleva más allá de ella. Cervantes creó a Sancho para ponerle al pueblo español un espejo que reflejara su ser entrañable. Para propiciar que don Quijote glosara la belleza del alma humana en lo que tiene de más excelso, y para llevar a la escritura literaria el quiasma, no entre el ideal y la aplastante realidad; tampoco el quiasma entre un Sancho que se quijotiza y un Quijote que se sanchifica, sino el quiasma tremulante que *siempre* estuvo ahí, desde el principio mismo de la novela, la interpenetración –el pasaje comunicante– de esencias y de sustancias entre un Quijote que conoce la realidad y otro Quijote que decide desentenderse de ella para poder acometerla –como si tuviera dos pares de ojos–; así como también el quiasma que se da dentro de un Sancho que, aun antes de ser «reclutado», aguarda ese destino, está como en espera, almamente preparado para ser escudero de tal caballero andante. Como se ve, la novela tenía que ser compleja; es la encrucijada de cuatro caminos. Y así, el caballero más condenadamente loco, posee un guiño de cordura, y el escudero más sensatamente cuerdo se adhiere a un proyecto arrebatado. Este es el quiasma, Entrambos inventaron el cariño; entrambos tejieron la ternura; entrambos partearon el genio de la raza; entrambos enristraron una misma lanza con la cual embistieron a nuestros demonios. Para este linaje de fracasados cantó Walt Whitman su Canto.



J. Knüpfer: *Cordero de Dios.* Foto: Colección Prinzhorn, Heidelberg.

Cinco poemas

Robert Creeley

CONOZCO A UN HOMBRE

Mientras le decía a mi
amigo, porque yo
estoy siempre hablando–John, le

dije, aunque no era su
nombre, la oscuridad nos rodea,
qué

podemos hacer contra
ello, o si no, debemos &
por qué no, comprar un condenado cochazo,

conduce, dijo, por amor
de Dios, cuidado, mira
a dónde vamos.

(de *For Love*)

PALABRAS

Estáis siempre
conmigo,
no hay nunca
lugar

aparte. Pero si
en el lugar
retorcido
no puedo hablar,

no sólo temor
o indulgencia,
sino una lengua
que pudre con lo que

prueba –Hay
una memoria
del agua, de
la comida, cuando se tiene hambre.

Algún día
no será
éste, entonces
decir
palabras como
clara, perfectamente
tamizada ceniza,
como polvo,

desde ninguna parte.

(de *Words*)

UN CUADRO

Una casa
pequeña con
ventanas
pequeñas,

el dulce
descenso del
terreno hacia
el escaso

arroyo. Los árboles
verdes y cercanos
a la vez, una alta
sensación de recogimiento.

Hay un cielo
azul
y un sol apagándose
entre nubes.

(de *Words*)

«TAN REAL COMO PENSAR...»

Tan real como pensar
maravillas creadas
por la posibilidad–

formas. Un punto
al final de una frase
que

empezaba con *era*
en un presente,
una presencia

diciendo
algo
mientras se marcha.

*

Ninguna forma menos
la actividad.

Todas las palabras–
días–u
ojos–

¿o lo que pasa
es un acontecimiento sólo
para el que observa?

Nadie
allí. Todos
aquí.

*

Pequeños hechos
de los ojos, pelo
rubio, rostro

que parece
un tablón
pintado. Qué

opaco como un
simple
reflejo, piel

imprecisa manopla de
colores vistos
al azar.

*

Dentro
y fuera

imposibles lugares–

llegando dentro
desde
fuera, fuera
desde

dentro–como
medio:

una
mano.

(de *Pieces*)

«PIENSAS...»

¿Piensas que si
haces una vez lo que quieres
hacer querrás no hacerlo.

Piensas que si
hay una manzana sobre la mesa
y alguien la come, no
estará nunca más allí.

Piensas que si
dos personas se aman la una a la otra,
una o la otra tiene que estar
menos enamorada que la otra en
algún momento de la de otra manera feliz relación.

Piensas que si
una vez respiras, estás por ello
obligado a respirar la próxima vez
y así hasta que el verdadero proceso de
la respiración sea un interminable expansivo necesitar
casi su propia necesidad para siempre.

Piensas que si
nadie sabe entonces lo que quiera
que sea, nadie lo sabrá y
se dará el caso, tal como
dicen, de un indefinido
período de tiempo si a ese tiempo
puede calificárselo de ese tiempo.

Conoces a alguien,
realmente. Has estado, realmente,
mucho tiempo solo. Estás solo,
ahora, por ejemplo. Te importa
algo, realmente, o
te ha importado. Tiende cada
cosa a estar ahí, y después a no
estar, justo como si eso fuera.

Piensas que si
dijera, *te quiero*, o alguien
lo dijera, o tú. Piensas
que si tuvieras que tomar todas
esas decisiones y pudieras
tomarlas. Piensas que
si lo hicieras. Que realmente
tendrías que pensarlo todo
en realidad, ese mundo, cada vez, nuevo?

(de *A Day Book*)

Versión: Marcos Canteli

* *Robert Creeley (Arlington, Massachusetts, 1926) fue profesor bajo la dirección de Charles Olson en el mítico Black Mountain College y editor de la* Black Mountain Review. *La obra de Creeley supone la prolongación natural de una línea de la poesía norteamericana que cuenta con los nombres de Ezra Pound, William Carlos Williams o Louis Zukofsky. Su bibliografía incluye títulos como* For Love *(Para amar),* Words *(Palabras),* Pieces *(Piezas),* A Day Book *(Libro de un Día),* Later *(Después) o* Life & Death *(Vida y muerte), éste último recientemente publicado en castellano. En 1999 recibió el premio Bollingen en reconocimiento a su trayectoria poética. Actualmente, es profesor en la Universidad de Buffalo, Nueva York.*

CALLEJERO



Elena Poniatowska. Foto Alfaguara.

Entrevista con Elena Poniatowska

Reina Roffé

–Empecemos, si le parece, con algunos datos biográficos. Usted nació en París, es hija de un noble polaco, Jozef Poniatowski, y de Paula Amor, francesa de padres mexicanos. En 1942 se radica en México y ya no abandona ese país más que para realizar estudios, viajes o cumplir con los compromisos de trabajo. ¿Acaso México es su lugar en el mundo?

–Nací en París, sí, pero a los 9 años me radiqué en México y me naturalicé mexicana en 1969. Llegamos a México huyendo de la Segunda Guerra Mundial. A causa de la guerra tardé años en volver a ver a mi padre. La ciudad de México todavía era pequeña cuando fuimos a vivir allí. No sé exactamente qué sentí, pero recuerdo que me impresionó el sol, la luz, la gente. México es, al mismo tiempo (quizá por ser un país de fuertes contrastes), violento, avasallador; suscita emociones fuertes, además de ser entrañable, muy querido. Por eso, no resulta azaroso que tantas personalidades de diferentes partes del mundo hayan vivido sus exilios allí o se hayan quedado para siempre.

–Usted misma contó que en el año 1953, cuando se inicia en el periodismo, realizó 365 entrevistas, una diaria. Era muy joven y le preguntó al pintor y muralista Diego Rivera si los dientes que había pintado eran de leche, y él le respondió: «Sí, y con ellos me como a las niñas».

–Yo empecé con mucha pasión haciendo periodismo, pero a veces no sabía a quién entrevistaba ni qué había hecho la gente entrevistada por mí. Había estudiado en un convento de monjas en Estados Unidos, venía de ahí, y fue eso lo que me impresionó de Diego Rivera, porque nunca había visto una pintura suya. Además, en mi familia, a Diego Rivera lo consideraban un enemigo, porque había pintado desnuda a Pita (Guadalupe) Amor, que es mi tía. Entonces, siempre hacían una gran tragedia de esta historia en mi casa.

–¿La entrevista es más que un género periodístico para usted?

–Hay entrevistas diversas. Algunas se realizan con la finalidad de obtener noticias, pero están las que sirven para hacer perfiles literarios, para retratar personajes a través de sus respuestas y también a través de narrar su entorno. Captar la esencia de una voz y la verdad más íntima de un personaje, ya sea público o anónimo, es hacer literatura más que periodismo, ¿no?

–En términos generales, su obra parece no respetar jerarquías estrictas, porque hasta en sus libros de ficción conviven la entrevista, el reportaje, la crónica de denuncia, la crítica cultural, la historia. ¿Se corresponde esto con una fuerte voluntad de decir ciertas cosas de manera clara y directa, y con la urgencia de que aflore la verdad de una situación, ya sea individual o colectiva?

–Casi todos los autores escriben a partir de una realidad y utilizan también la entrevista, la crónica, todo eso en sus novelas. Cuando Truman Capote escribió a *Sangre fría* hizo una literatura testimonial, porque escribió a partir de las voces de la gente que entrevistó, y creo que nunca se sintió ofendido porque lo llamaran escritor testimonial. Sí, conviven varios estilos y maneras de escribir en mi obra.

–¿De dónde proviene este impulso de registrar la realidad?

–Bueno, siempre he querido ser útil. Que se sepa lo que ocurrió y sucede en un lugar, en un país, me parece importante. Además, yo soy periodista, he hecho muchísimo periodismo a lo largo de mi vida y esta experiencia de trabajo la he vertido en la novela. Empleo la crónica, la entrevista y todas las formas que, en cada momento, en cada proyecto, siento que me ayudan a expresar lo que quiero decir.

–En sus libros, usted da presencia a quien habitualmente no la tiene en los asuntos importantes de una sociedad, de un país: mujeres, marginados, desposeídos, seres humildes. Por ejemplo, en Todo empezó el domingo *registra los testimonios de la actividad de los pobres y, para ello, sale acompañada por el dibujante Alberto Beltrán. ¿Cómo surgió la idea?*

–Era tratar de reflejar lo que hacía la gente pobre los domingos. Entonces, yo iba a las ferias populares, a la Villa de Guadalupe, a diversos san-

tuarios (como uno de los Remedios), al fútbol (pero el que se hacía en los Llanos, el que jugaban los llaneros, los futbolistas más pobres), entrevistaba a la gente que estaba por ahí, me fijaba en cómo eran, en lo que estaba sucediendo, entonces hacía una crónica que iba acompañada por los dibujos de Alberto Beltrán.

–En otras palabras, usted escribe sobre aquellos que no figuran en la historia con mayúscula.

–Yo creo que son los grandes personajes de la historia, simplemente que nunca son tomados en cuenta.

–En Domingo siete, *que se publica en 1980, usted reúne siete entrevistas a los candidatos a la Presidencia de México. Las preguntas parecen ingenuas, pero surten un efecto detonador, que da como resultado el perfil de cada uno de los personajes y del país en aquellos años. ¿Qué hace cuando entrevista a los políticos, prepara un cuestionario, improvisa, pregunta lo que usted supone despierta interés en los intelectuales o en la gente normal y corriente?*

–De esas entrevistas hace muchísimos años, porque el candidato era Miguel de la Madrid. A partir de cierto momento, yo ya preparaba las preguntas. Además de hacerles preguntas y extraer información que suponía válida para todo el mundo, también describía cómo eran los candidatos físicamente, cómo era su ambiente, la gente que entraba y salía de las oficinas. Pero yo siempre he huido de los políticos y ellos de mí también, era muy impertinente. Qué preguntas tan impertinentes las de Poniatowska, decían. Por eso, en las redacciones de los medios preferían mantenerme apartada de la actualidad política. Es que yo a los políticos acusados de corrupción iba y les preguntaba si era verdad lo que se decía: ¿Es verdad que usted es un ladrón?, y así.

–En ¡Ay vida, no me mereces! *usted hace una especie de lectura de sus contemporáneos mexicanos: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Rulfo, Parménides García Saldaña, José Agustín, entre otros. ¿Qué hay detrás de un título tan llamativo?*

–Nada. Son crónicas que se publicaron en diversos medios de comunicación y que, luego, reuní en un libro, quizá me lo pidió la editorial. Y le puse *¡Ay vida, no me mereces!,* porque ese es un grito, una canción. Además,

también se refiere a ciertos intelectuales, cómo son de presumidos, a ese tipo de cosas.

–¿Quién era o es el más presumido de estos escritores mencionados?

–Bueno, eso sería difícil decir. Pero el más rencoroso de todos era Juan Rulfo.

–¿Porque no escribió más que dos libros de ficción?

–No, porque era un hombre que siempre pensaba que los demás le deseaban el mal.

–¿Era supersticioso?

–No, no era supersticioso. Sólo que tenía esa actitud de desconfianza y de rencor.

–¿Hacia la vida misma?

–Hacia la vida misma y hacia los demás.

–¿Tal vez fue eso lo que le impidió seguir escribiendo?

–No, yo creo que él escribió dos libros perfectos, buenísimos, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y que no tuvo necesidad de escribir más.

–De esos escritores que figuran en su libro, uno de los más jóvenes es José Agustín.

–Claro, y muy lindo escritor, escribió una novela excelente que se llama *Se está haciendo tarde.*

–La matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, la lleva a escribir La noche de Tlatelolco, *crónica basada en testimonios que dan cuenta de estados de represión y extrema violencia. Otra vez habla usted con la voz de las víctimas.*

–No podía hacer otra cosa. Es obvio que me identifico con las víctimas, aunque yo no me siento víctima para nada, pero hay cosas que me indig-

nan y, al menos, tengo que escribir sobre ellas. Es decir, me indignó que hubiera una masacre, eliminaron a más de doscientas personas. Me indignó que mataran a gente joven, a mujeres embarazadas, a niños, a edecanes. A los pocos días iban a tener lugar las Olimpiadas, y allí había una muchacha con su uniforme de edecán y sus círculos de los juegos olímpicos, y esta mujer fue una víctima, porque la recogió su padre del anfiteatro, tenía seis balazos a lo largo de la columna vertebral. Pues, sí, mi trabajo me ha colocado cerca de los que sufren, de los desfavorecidos. Además, parece que tengo una inclinación natural a ponerme del lado de ciertas causas.

–Fuerte es el silencio *es otro libro que reúne varias crónicas que muestran la cara oculta de México, aquella que los gobiernos y los políticos quieren esconder. ¿Es eso lo que usted persigue, mostrar la otra cara?*

–La que el triunfalismo oficial intenta tapar ¿no? Este otro libro es sobre paracaidistas, desaparecidos políticos; también sobre las gentes que llegan a las ciudades, porque tienen hambre en el campo, que les pongo las marías y los golondrinos, ya que vienen en épocas de secas a ver si pueden encontrar alpiste en la ciudad de México: los golondrinos, las golondrinas, las marías. Y otras crónicas que escribí de explicación, por ejemplo, del movimiento universitario de 1968. Pues sí, en el 59 entrevisté a los ferroviarios encarcelados, en el 68 hablé de la masacre en Tlatelolco y del movimiento estudiantil; en el 85, a raíz del terremoto, hablé de la corrupción del Gobierno y de su negligencia y descuido, porque se derrumbaron los hospitales. Y ahora sigo con especial atención todo lo que tiene que ver con el movimiento zapatista. Me parece sumamente importante que una guerrilla deje sus armas para marchar sobre la ciudad de México y plantear sus reivindicaciones.

–El senado de México acaba de aprobar un proyecto de ley que reconoce los derechos y cultura de diez millones de indígenas.

–Sí, y me ha dado mucha alegría, porque soy una defensora de los derechos de los indígenas. Además, creo que esta ley es un paso más hacia la paz entre el Gobierno y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Veremos ahora cómo se desarrollan los acontecimientos.

–En Hasta no verte Jesús mío, *que se publicó en 1969, usted cuenta la vida de Jesusa Palancares, mujer errante, que fue revolucionaria, que trabajó de criada, de obrera, que hizo un poco de todo. Narrada en primera*

persona, la novela reconstruye la historia de la protagonista y de México a través de una mirada y un lenguaje llenos de matices y sabiduría popular ¿Qué percepciones guarda de esta obra a más de 30 años de su publicación?

–Creo que esta novela salió publicada antes, en el 67, me parece, no estoy segura... Jesusa también es una pícara, ¿verdad? Una mujer que estuvo en la Revolución mexicana y que la revolución nada le dio a cambio de su empresa. Es la historia de su vida y de las cosas que tiene que hacer para sobrevivir, aunque ella cree que solamente defendiéndose podrá salvarse. Dice, por ejemplo, que cuando le dan un golpe es porque ella ya dio dos o tres.

–¿Diría usted que aprender a sobrevivir en los márgenes es uno de los temas que aflora con mayor frecuencia en su obra?

–Sí, porque en mi país los marginados destacan mucho. La gente que está hecha a un lado. México es un país en el cual hay muchos pobres, mucha violencia, mucha injusticia, y todo esto se ve a lo largo de las calles de la ciudad. Y en los pueblos, donde también hay violencia y se percibe un gran abandono, un gran vacío. Bueno, en el caso de Jesusa, ella sobrevive porque llega, de todos modos, a cumplir más de 80 años. Y sobrevive en las circunstancias más terribles. Es una mujer muy pobre durante toda su vida que atesora cualquier basura, lo que nosotros tiramos a la basura. Guarda dos ladrillos, un pedazo de alambre, un pedacito de tela, lo que sea. Y, con eso, construye su casa.

–Manuel Puig decía que él trabajaba casi siempre con personajes que se topaba en la vida. A algunos los ponía frente a su grabador para registrar «el perfume» que se desprende del lenguaje oral. En realidad, se había propuesto elaborar un discurso literario despojado de otra voz que no fuera la de sus protagonistas. ¿A usted le ocurre algo similar? ¿Prefiere la primera persona a la tercera omnisciente?

–Yo traté a Manuel y lo quise mucho. Sí, cierto, gente que él conocía; entonces, recogía sus voces y las incorporaba como personajes. En mis libros también aparece la tercera persona, y no sólo la primera y la tercera, sino la segunda persona: «tú te levantas de la silla», «tú buscas con la mirada a una persona», «tú te distraes», todo eso, ¿no? Con respecto a lo demás,

creo que es más bonito o mejor una novela en la que no se perciba que el autor está moviendo a los personajes, es mejor que los personajes tengan vida propia y que el autor los deje volar con sus propias alas. Yo creo que eso es bien importante en un relato. Sí, para que una novela sea eficaz es mejor que cada personaje hable por sí mismo.

–*En* Hasta no verte Jesús mío *usted trabaja con el habla de una mujer de clase humilde y, además, consigue construir un discurso que parece estar exento de la intervención de la autora (que proviene de otra clase social, que tiene otra formación), mientras que en* Querido Diego, te abraza Quiela *recupera la carta, la novela epistolar. Voces y géneros muchas veces desvalorizados ¿Esto de tomar elementos desprestigiados de la cultura forma parte de su proyecto literario?*

–En general, la sociedad desvaloriza las voces de la gente, así como también ha desvalorizado la literatura testimonial. Los escritores hablan de ficción, pero es difícil que no haya una ficción ligada, de veras, a la realidad, a lo que ellos viven, a sus propias experiencias. Recuerdo que Carlos Fuentes, en París, en sus viajes, tomaba notas de todo lo que veía, de todo lo que sucedía, y eso, más tarde, iba a dar a sus novelas.

–*Como decíamos,* Querido Diego, te abraza Quiela *es una novela compuesta con cartas que Angelina (Quiela) Beloff le escribe a Diego Rivera. Doce cartas que no son contestadas. A Quiela le es negada, entre otras cosas, la palabra del amado. Este texto muestra ciertas barreras que las mujeres, en ocasiones, se ponen a sí mismas e impiden el pleno desarrollo de su libertad individual y creativa. ¿El amor puede ser una de esas barreras?*

–La mujer apuesta muchísimo al amor casi toda su vida. Cree encontrar en el hombre amado la solución a todos sus problemas. En general, toma al hombre como un medicamento, un milagro, algo que la llevará hacia otros espacios, sin pensar que todas las soluciones, como dicen las revistas de autoayuda, están, más bien, en una misma, en la propia persona. Pues nadie le da nada a nadie o lo que le dan es algo que cada persona debe hace fructificar en sí misma, y ésa es la verdadera dádiva, el regalo.

–Con La Flor de Lis *usted incursiona en una zona ya transitada en* Lilus Kikus*: autobiografía y ficción se aúnan para dar cuenta de los efectos que produce una formación católica y elitista. ¿Somos víctimas de una época, de una educación, de una clase social?*

–Seguramente. En esos dos libros, sobre todo en *Lilus Kikus*, hay, al principio, elementos autobiográficos. Se cuenta la vida de una niña que estudia en un convento de monjas (yo estudié en un convento de monjas) y tiene una educación severa, muy estricta, religiosa. Y eso se ve tanto en *Lilus Kikus* como en *La flor de Lis*. Ciertas circunstancias de mi vida coinciden con algunas que forman parte de las historias narradas. Como le decía antes, creo que uno escribe siempre a partir de su realidad. Y sí, creo que somos productos y víctimas de una educación, de una época y de un país, de una clase social, incluso de una familia. Somos el resultado de todo eso y podemos ser, muy bien, víctimas de la familia. Las mujeres, especialmente, son víctimas de esto; víctimas sociales, víctimas en el trabajo. En muchos países, en las fábricas, todavía hoy a las trabajadoras se les paga mal y menos que a los hombres, se las explota de muchas maneras. Claro que nos moldea, nos conforma una realidad que nosotros no escogemos, que nos es impuesta y con la que hacemos lo mejor que podemos.

–En su novela Tinísima *surge el México de los años 30 de la mano de la fotógrafa italiana Tina Modotti, militante comunista que se codeó con lo más sofisticado de la sociedad latinoamericana. Otra vez el centro es un personaje femenino. A propósito, ¿cuánto han ganado o perdido las mujeres mexicanas en estos años?*

–Las mujeres ahorita han cambiado mucho, entre otras cosas, por una razón económica. Hoy en día para que una pareja pueda vivir se necesita el sueldo de dos; es decir, casi ninguna familia puede vivir sólo con el sueldo del marido, del hombre. Entonces, eso ayuda mucho a la mujer a salir del encierro de la casa, a tener una carrera, a ejercerla, a ser capaz de ganar un sueldo y, por lo tanto, a medida que se mantiene a sí misma se hace merecedora de todo el respeto, el de ella misma y el de los demás. Y eso se ve mucho en estos días: las jóvenes, las que se quieren casar y tener un hijo, para hacerlo, necesitan trabajar. Esa manera de vivir y de vivir el matrimonio, para la mujer también es una suerte de liberación.

–Volviendo al tema de la educación y de cómo, a veces, somos víctimas de una época, en unas declaraciones, usted decía que siempre había hecho lo que le habían dicho que hiciera. Y ciertas cosas que le hubiera gustado hacer, no las hizo por falta de carácter.

–Es cierto, a mí me ha faltado carácter y también saber enfrentarme a la gente, tratar de imponer o de que aceptaran mi propia manera de ser, mis

propias leyes, mis propias reglas. Y no lo hice, muchas veces por temor a herir o a molestar. Y ahora pienso que la que perdió fui yo, porque seguramente hubiera avanzado más de lo que he avanzado.

–Sin embargo, su escritura tiene momentos incisivos, contestatarios, combina el humor y la ironía; también transmite irritación, furia.

–Porque al escribir sí me permito rebelarme y decir lo que pienso, más o menos. En la ficción, sí, pero en la vida real creo que soy una persona bastante conformista. Bueno, dentro de los cánones en los que vivo, soy, más bien, de reacciones lentas.

–Pero ha reaccionado ante hechos de injusticia, de dolor, de violencia.

–Hasta cierto punto. Porque he sido muy conformista, he tardado en rebelarme, he tenido miedo de molestar a alguien, de herir, he respetado más los sentimientos de los demás que los míos.

–En la novela Paseo de la Reforma, *el protagonista, Ashby Egbert, que pertenece a la clase alta mexicana, se entera de que existe otro mundo distinto al suyo cuando sufre un accidente y es hospitalizado en un centro público, donde entra en contacto con la clase popular, con los pobres de México. Usted retrata en esta novela muchas facetas del país, porque también aparece el México de la intelectualidad, de la militancia de izquierda. Ashby no sólo toma consciencia, sino que también sufre una transformación interna. Se avergüenza de ser burgués, de tener una madre esnob y sofisticada. En realidad, quiere ser pobre, como algunos de los personajes que conoce en el hospital. ¿Encuentra en ellos otra calidez humana, otra verdad que, en definitiva, es la que usted busca?*

–Al protagonista de esta novela le interesa mucho ese mundo nuevo en el que entra, le parece fascinante y no quiere que vayan a pensar que él no es uno de ellos, porque todos le parecen muy valiosos, muy originales; en el fondo, muy creativos. Además de calidad y calidez humanas, encuentra también en estos personajes una voluntad de salir adelante, encuentra respeto y, sobre todo, percibe que le tienen cariño sin preguntarle nada, sin pedirle nada a cambio. Todo es regalo, todo es gratis y eso crea unas relaciones que nunca había tenido antes, y lo que menos desea es que vayan a saber que él vive en un palacio, que tiene sirvientes, que tiene todo lo que ellos no tienen. No quiere que sepan, por ejemplo, que su madre es

una esnob. Piensa que si ellos se enteran, los perderá, y lo que no quiere es perderlos.

–Usted se inició en el periodismo a los 21 años, comenzó su carrera en el diario Excélsior *y lleva muchos años compaginando su labor periodística con la literaria. Ha recibido varios galardones, el Premio Nacional de Periodismo en 1979 y el Mazatlán en dos ocasiones, en 1972 y en 1992. Y ahora acaban de otorgarle otro, de 175.000 dólares, el Premio Alfaguara de Novela 2001 por* La piel del cielo.

–Sí, he recibido varias distinciones, pero nunca un premio internacional como éste que te proyecta hacia un público más amplio y también a un mundo que, la verdad, te llena de ilusión y, a la vez, genera mucho miedo. Desde que me otorgaron el premio en España no he parado de dar entrevistas, de viajar, no he logrado descansar un segundo. Y, desde luego, tampoco he podido escribir nada.

–¿Usted rechazó el Premio Xavier Villaurrutia que le dieron en 1971 por La noche de Tlatelolco, *porque el presidente Luis Echeverría había sido secretario de Gobernación durante el sacrificio de 1968?*

–Lo rechacé, cierto. Un premio no arregla las cosas, no le devuelve la vida a los que fueron masacrados.

–Cuando se presentó al concurso que convoca Alfaguara, ¿su intuición le decía que iba a ganarlo?

–Nunca pensé ganarlo. Estaba tan insegura que ni siquiera quería dar mi nombre, me presenté con el seudónimo de Dumbo, que era el apelativo con el que yo quería firmar mis primeros trabajos como periodista en los años 50, pero mi jefe me lo impidió. Me dijo que en la redacción había otra mujer joven, con unos ojos muy grandes, a la que le decían Bambi. Así que no quería, por nada del mundo, trabajar con más seres zoológicos de Walt Disney.

–¿Está de acuerdo con quienes dicen que La piel del cielo *es su obra más ambiciosa, porque en ella intenta biografiar la historia contemporánea de México?*

–Eso no lo sé. Lo que yo quise fue contar la lucha de un joven por salir adelante, por hacer ciencia en un país en el que es muy difícil hacer cien-

cia. Referirme, también, a un fenómeno, del que se habla tanto, el de la fuga de cerebros. Estudiantes que se van al extranjero a hacer su maestría, su doctorado, y ya no quieren volver, porque en los Estados Unidos reciben mejores salarios, tienen mejores laboratorios, entonces quieren quedarse allá, ya que las condiciones son infinitamente superiores a las de su propio país.

–Lorenzo de Tena es el protagonista de esta novela, alguien que de niño ya siente una fuerte necesidad de saber qué hay «más allá» («–Mamá, ¿allá atrás se acaba el mundo?», es la frase inicial de la novela), porque no se conforma con lo más visible y obvio. Ciertamente, es un luchador que debe enfrentarse a desigualdades sociales, a todo tipo de trampas y desidias burocráticas. Reconozco en Lorenzo algunos aspectos de Ashby y en La piel del cielo *algunos elementos de* Paseo de la Reforma: *la tensión entre clases sociales, el mundo de la intelectualidad, el ideario comunista que se abraza y luego desencanta, la búsqueda del camino cierto, de la pasión auténtica, que en Lorenzo es la astronomía. ¿Se escribe siempre el mismo libro con variaciones para entendernos, entender el mundo y reflexionar mejor?*

–Sí, quizá, pero yo creo que Lorenzo de Tena y el personaje de *Paseo de la Reforma* tienen poco en común en el sentido de que Ashby es un niño rico, que tiene todo a su disposición, que quiere meterse entre las filas de la gente que él admira y estima, y no lo logra. Tampoco es un gran trabajador, mientras que Lorenzo sí lo es: un gran trabajador, un investigador; además de huérfano, un niño pobre desde el primer momento. Alguien que, a pesar de todo, consigue un conocimiento del Universo, pero fracasa en su interior, en su mundo íntimo. Hay un fondo de tristeza en él que, por otra parte, todos tenemos por aquellas cosas que no hemos podido lograr, ese lugar donde el pensamiento duele es un lugar que habita también la vida de un científico.

–Lisa, la estudiante con la que Lorenzo vive un romance en EE.UU., posibilita que el protagonista de La piel del cielo *se cuestione una serie de valores. Ella se niega a formalizar la relación y a seguirlo a México. Toma una actitud contraria a la que se espera de una mujer de la primera mitad del siglo pasado. En otras palabras, actúa, en cierta forma, como proceden generalmente los hombres. Más tarde, Fausta le hace ver su rigidez emocional. En sus obras, las mujeres funcionan como revolucionarias, como visionarias. ¿Son ellas, entonces, las que ven «más allá»?*

–Sí, pero no se puede decir que Lorenzo no tenga capacidades de cambio y de revolución, nada más que él ha descuidado todo ese aspecto en su vida, y finalmente son las mujeres las que le ganan la partida.

–¿Esta novela es una alegoría que recorre 70 años de la historia de México?

–Tiene que ver, pero no es totalizadora, abarca simplemente el campo de la ciencia; mejor dicho, el de un hombre que escoge lo más difícil, que es la ciencia, y que no tiene ni recibe ningún apoyo, y entonces se siente muy frustrado.

–Su marido, Guillermo Haro, que murió en 1988, era astrofísico y fue fundador, junto con Luis Enrique Erro, de la astronomía moderna en México. Precisamente, uno de los nombres que circula por las páginas de esta novela es el de Erro, también el de personalidades como Narciso Bassols y José Revueltas. ¿Con La piel del cielo *rinde un homenaje a su marido?*

–En parte. El hecho de tener un marido astrónomo y un hijo, Mane (Emmanuel), físico, supongo que ha gravitado a la hora de escribir esta novela, y también cierta necesidad de hablar de la ciencia, del trabajo solitario, casi secreto, que se realiza en los laboratorios. El encierro y la desvinculación con el ámbito de lo cotidiano que sufren los científicos, porque ellos pueden hablar de su profesión con poca gente. Es tan específico lo que realizan, tan minoritario de alguna manera, y su lenguaje es tan complejo, que pocos se arriman a hablar con ellos. Además, la astronomía está ligada a nuestro destino. Muchas preguntas que nos hacemos sobre por qué estamos en la tierra y no en la luna, por qué hemos nacido en una época determinada y no en otra, tienen en la ciencia su asidero.

–Son muchos los escritores y críticos de renombre que le han dedicado elogios. Entre ellos, Octavio Paz. ¿Cómo se llevaba usted con él?

–Yo hice un libro sobre Paz, que se llamó *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, también otro sobre un gran amigo suyo, Juan Soriano, que se titula *Juan Soriano, niño de mil años*. Por otra parte, cuando Paz era muy joven, al principio de su carrera, lo entrevisté, éramos muy amigos. Pero cuando hice la novela sobre la fotógrafa Tina Modotti, a él no le gustó, porque ella era comunista. Entonces, me habló muy mal de Tina y me dijo para qué le dedicaba tiempo, que le parecía un gran error. Me dijo que yo no entendía por qué él estaba en contra de esa novela.

–¿Está de acuerdo con lo que decía Octavio Paz refiriéndose a los mexicanos: «Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos»?

–Yo creo que los mexicanos, en general, llevan varias máscaras y se esconden detrás de ellas. Siempre dicen: sí, pero no. Dicen sí cuando, en realidad, saben que nunca van a hacer lo que afirman; como cuando le dicen a uno: nos vemos el jueves o nos vemos pronto, y nunca te ven. Es una manera de eludir, en vez de decir directamente no, como dirían los españoles, no, no puedo o no quiero, los mexicanos tratan de dorar la píldora, son poco directos y poco francos en sus respuestas. Son evasivos, tienen miedo a caer mal o a que no los quieran y lo que deciden no hacer nunca, lo esconden. Cuando le están diciendo que sí, saben en el fondo, muy bien, que no lo van a hacer. Te voy a buscar, dicen, y saben que no te van a ir a buscar nunca.

–¿Se ha dado en estos últimos años un auge de las escritoras mexicanas?

–Sí, producido por Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Sara Sefchovich. Hay mujeres ahorita que están teniendo una gran respuesta de lectores. Desde luego, la que más éxito ha obtenido es Laura Esquivel, que conoció, de veras, una respuesta enorme de público, se hizo una película de su novela, que la dirigió Alfonso Arau, y yo creo que eso la marcó y marcó la literatura hecha por mujeres.

–Dicen que hay más lectoras que lectores actualmente. ¿Qué opina usted?

–En Latinoamérica hay un público lector femenino muy importante. Son también mujeres las que acuden mayoritariamente a las conferencias, charlas y lecturas literarias. Y las que se atreven, más que los hombres, a preguntar, comentar o discutir temas en debate. Antes, esto no ocurría, porque no estaban preparadas, porque no era bien visto o porque no se lo permitían a sí mismas. A mí me da mucha alegría que las cosas hayan cambiado en este sentido, pero todavía quedan muchos espacios por ganar para las mujeres.

* *Entrevista celebrada en Madrid el 26 de abril de 2001, con motivo de la visita de la autora a esta ciudad para presentar su libro* La piel del cielo, *Premio Alfaguara de Novela 2001.*



Anónimo (atribuido a Alguacil): *Azacán de Toledo* (hacia 1870).

Carta de París
Un nuevo alcalde

Gustavo Guerrero

El decimoctavo distrito es, desde hace ya muchos años, el más heterogéneo, colorido y populoso de la capital francesa. En unas cuantas calles, el paisaje urbano –y humano– puede cambiar no una sino varias veces, y cada uno de estos cambios suele ser tan drástico e imprevisible que, por momentos, tenemos la impresión de haber pasado de una ciudad a otra sin que hayamos tenido tiempo de advertirlo. Rara y caprichosa sintaxis, la del decimoctavo distrito yuxtapone así los espacios más disímiles y articula y reúne lo que, en otras zonas de París, ha estado separado desde siempre. Al Este, por ejemplo, la plaza de Pigalle, entre los bulevares de Clichy y de Rochechouart, sigue siendo uno de los centros tradicionales de la prostitución y del comercio del sexo: bares de alterne, espectáculos X, sórdidos hoteles, *sex shops* y ahora hasta un Museo del Erotismo –y es que no podía faltar la excepción cultural francesa. Pero, a unas cuadras de allí, el público ya no es el mismo. En la esquina del bulevar Barbès, se arremolinan hombres y mujeres que, solos o en grupos, van y vienen con bolsas de Tati –la tienda de ropa más barata de la capital. El ambiente es cosmopolita, familiar e incluso doméstico: a lo largo de las aceras, se mezclan atuendos africanos, indios y magrebíes, bullicio de niños que gritan en tres o cuatro idiomas, buhoneros que anuncian precios aún más bajos y la agitación general de un día de mercado que parece no tener fin. Barbès es también la puerta del famoso barrio de la Goutte d'Or, un laberinto de callejuelas donde las sirenas de la policía resuenan con inquietante frecuencia y donde, según dicen, ningún agente se aventura solo. La alta burguesía y las clases medias están instaladas, sin embargo, a sólo unos pasos de ese zoco, en las faldas de la montaña de Montmartre, alrededor de la pomposa basílica del Sagrado Corazón. Señoriales edificios de comienzos del siglo XX, coquetas casas modernistas, silenciosas escaleras y una apariencia general de orden y profundo aburrimiento llenan esas calles que sólo se animan, de trecho en trecho, cuando irrumpe en ellas algún grupo de turistas extraviados. La mayoría se ha alejado sin darse cuenta del perímetro adyacente de la plaza del Tertre donde los esperan sus guías y autobuses. Allí nada tiene realidad o, mejor, todo tiene la realidad de un decorado de postal vieja: fal-

sos son los artistas que pintan al aire libre, falsos los interminables Utrillos, falsas las cantantes y los acordeones, falsos los poetas bohemios y los cabarets. La única verdad es la del consumo de un mito: el de un París a la Toulouse-Lautrec, que dejó de existir hace ya un siglo.

Podría prolongar mi descripción refiriéndome, por ejemplo, a la deliciosa plaza de Abesses –lugar de teatros, buenos restaurantes y mejores librerías–, o al conocido Mercado de las Pulgas, que comienza en la Puerta de Clignancourt sin que se sepa a ciencia cierta dónde termina. Pero no quisiera seguir alejándome de mi tema, pues todo este breve recorrido por el distrito más diverso de la ciudad es tan sólo el primer dato político para dibujar el perfil de nuestro nuevo alcalde: un hombre que inicia su carrera municipal, a mediados de los años setenta, justamente en esta circunscripción donde conviven inmigrantes y turistas, buhoneros y burgueses, grisetas y clases medias. En efecto, Bertrand Delanöe es elegido consejero de la alcaldía en 1977, con sólo veintisiete años y apenas unos meses después de llegar a París. Se dice que fue el propio Mitterrand quien descubrió el talento político del entonces muy joven militante que dirigía la federación socialista de Rodez. El viejo zorro lo ayuda a instalarse en la capital, le ofrece un cargo en el comité del partido y, cuando llega el momento de las elecciones de 1981, apoya su candidatura a un curul de diputado en el decimoctavo distrito. Para hacer carrera en el medio político parisino, Delanöe necesitaba sin lugar a dudas a un padrino de esa talla, pues su perfil era –y sigue siendo– atípico: nacido en Túnez, había hecho sus estudios en universidades de provincia y no poseía ni los diplomas ni el *pedigree* de los alumnos de las grandes escuelas de política y administración. Además, no ocultaba su homosexualidad ni cierta timidez que le daba una imagen poco carismática. Alguno de sus viejos compañeros recuerda que lo llamaban «el comisario paleto». Pero Delanöe realiza, en París, una campaña impresionante y obtiene el resultado esperado. Junto a la otra joven promesa del socialismo, Lionel Jospin, se alza con el curul y Mitterrand lo premia nombrándolo portavoz del partido entre 1981 y 1983.

¿Qué aprende Delanöe en esos años? Según ha confesado, descubrir París y su circunscripción fue, para el joven y discreto provinciano, fuente de deslumbramiento y motivo de inquietud. Por un lado, recorría fascinado las calles de un municipio plural e imprevisible donde se acumulaba, como en distintos estratos, la memoria viva de la ciudad y de sus gentes. París tiene allí visos de un gran teatro del mundo o, mejor, cambiemos de autor, de un gran mercado del mundo que no podía menos que evocar los bazares tunecinos y ese sol mediterráneo que brilla en los libros de Camus. Pero, por otro lado –y lejos de toda idealización–, la marginalidad, la violencia y los

conflictos intercomunitarios eran moneda corriente en un distrito donde se practicaba, como en otras zonas populares de la ciudad, una política de represión y abandono: dejar que los barrios se deterioren para proceder luego a las expulsiones, a la demolición de manzanas enteras y a la reconstrucción de viviendas destinadas a los sectores de mayores ingresos. Así se hizo en el barrio de la Bastilla y en las riberas del Canal Saint-Martin, dos experiencias piloto que abrieron el camino a las especulaciones inmobiliarias de los años ochenta y noventa, con pingües beneficios para los promotores –y, por supuesto, también para algunos ediles y consejeros. Ante la alternativa de enfrentarse con los problemas de la diversidad o de recrear artificialmente una ciudad homogénea, la opción de la derecha era clara: París debía seguir siendo una de las ciudades más caras de Europa. Las repercusiones de esta política se reflejaban, además, en otros aspectos de la administración municipal, como las ayudas sociales, la organización del transporte e incluso las subvenciones a la cultura. Todos los que no podían pagar el costo de la vida en la capital debían marcharse, sumándose así a la corriente de un éxodo que no podía sino contribuir a agravar el problema del hacinamiento en los suburbios, en una época de crisis económica y de tasas de desempleo sin precedentes.

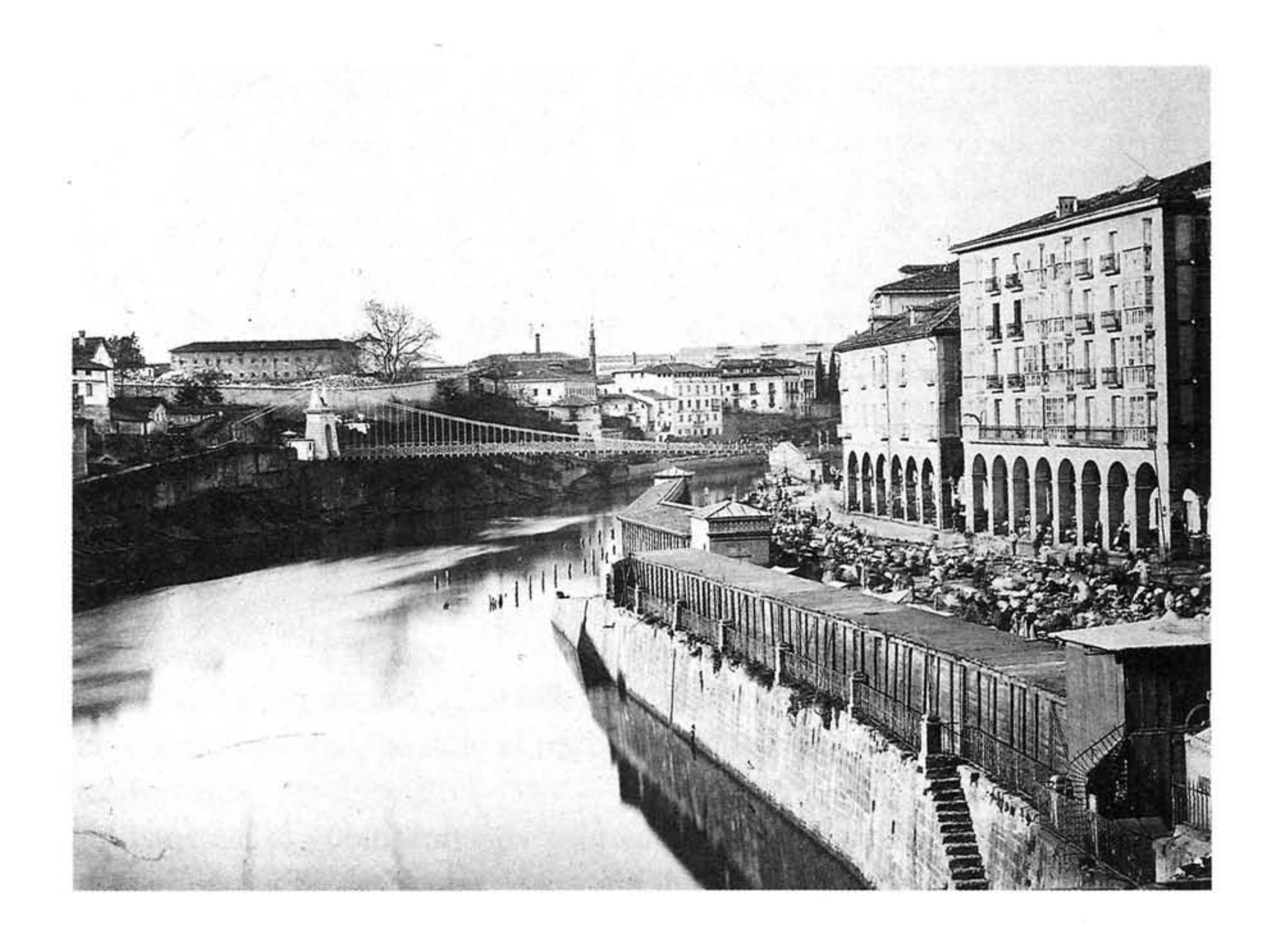
A lo largo de los años ochenta, Delanöe y la «banda del decimoctavo» (Jospin, Estier y Vaillant) multiplican las propuestas y las acciones contra esta tácita «limpieza» de París que se quiere extender a los veinte distritos. Los años oscuros de la segunda presidencia de Mitterrand lo alejan de la política nacional –como también a Jospin– y lo llevan a concentrarse casi exclusivamente en las cuestiones municipales. Desde su circunscripción, Delanöe prepara el programa para la reconquista de la ciudad y, en 1995, dirige la campaña que lleva a los socialistas a quitarle seis alcaldías al grupo de Chirac. Los escándalos inmobiliarios, el desprestigio creciente de los ediles, consejeros y alcaldes de derecha y, en general, el descontento por la degradación de las condiciones de vida preparan el terreno para la victoria electoral de esta primavera. Pocos, sin embargo, creyeron, en un principio, en ella. Ni siquiera Jospin parecía convencido de las posibilidades de su viejo amigo. Y es que París, como se suele repetir, tiene el aura de un mito revolucionario –la Comuna– y la dura realidad de una historia conservadora –el barón de Haussmann. Además, Delanöe, retirado desde hacía muchos años del foro nacional, era casi un desconocido para la opinión pública y no gozaba del prestigio de una imagen que pudiera apoyar su candidatura. Ante una figura como la de Séguin –o aun como la de Tiberi–, el sencillo y serio Delanöe parecía demasiado gris. Los muñecos de Canal + no tardaron así en presentarlo como a un hombrecillo insignifi-

cante y escasamente simpático que trataba de conjurar en vano su falta de carisma. En los círculos socialistas se pensó incluso en una candidatura alternativa de Strauss-Kahn o de Lang, pero Delanöe, voluntarioso, gana al final la confianza de Jospin y, en un gesto de inteligencia, basa su campaña justamente en una crítica de la política-espectáculo y del culto a la imagen mediática de los candidatos. Delanöe se presenta como la *antistar* de la política francesa y esa actitud inédita le granjea el apoyo de una silenciosa mayoría de indecisos que le da el triunfo. Por primera vez en casi un siglo, París cambia de orientación y elige a un alcalde socialista.

La fiesta que recorre la ciudad ese día traduce las nuevas esperanzas que surgen con Delanöe. ¿Qué se espera de su gestión? En primer lugar, el fin de una política taimada de exclusión urbana y de especulación inmobiliaria cuyo objetivo era acabar con la diversidad social de la capital. El nuevo alcalde promete la restauración de los barrios populares y la construcción de viviendas para las clases de menores ingresos en el centro y en el Oeste de la ciudad. La influencia creciente de los ecologistas, que tienen ahora un lugar destacado en el gobierno municipal, debería llevarlo a tomar en breve una serie de medidas para combatir la contaminación galopante que aqueja a París. Se prevé la creación de nuevas zonas verdes, la limitación del tráfico de automóviles y el desarrollo de otras formas de transporte –corredores viales para las bicicletas, áreas peatonales dentro de cada barrio y un tranvía circular que ha de recorrer todas las puertas de la ciudad. En el terreno cultural, se piensa en que algunas de las universidades hoy situadas fuera de los muros vuelvan a instalarse dentro de la capital. La idea de Delanöe es volver a dar a París la vitalidad de una ciudad joven y el carácter de una villa abierta a todas las formas del arte contemporáneo. Durante veinticinco años, sólo un 5% del presupuesto municipal ha estado destinado a la cultura y, de ese 5%, el 80% se asignaba a los teatros, las orquestas y los museos, es decir, al sector más tradicional y más institucional. De ahí que la ciudad se haya ido quedando a la zaga de los movimientos actuales, sin espacios alternativos ni una oferta interesante en el plano internacional. El programa del nuevo alcalde contempla la construcción de talleres, el apoyo a creación de grupos independientes y un sistema de becas de residencia para escritores y artistas extranjeros, como el que existe en Berlín.

Es aún demasiado temprano para saber si todas estas promesas se han de cumplir. Por de pronto, lo esencial es que existe la perspectiva de un cambio que saque a la ciudad de su largo sueño y permita redorar sus maltrechos blasones. Y es que París duerme en sus laureles desde hace ya muchos años, tantos que a veces se confunde con la imagen sepia de algún viejo grabado. Ojalá que este hombre modesto y discreto, al margen del *star sys-*

tem y de la política-espectáculo, nos dé otra sorpresa más. Su multicultural distrito le enseñó sin lugar a duda muchas cosas, pero la más importante, la que debería garantizar un futuro mejor para la ciudad, es la íntima convicción de que la heterogeneidad social no es un problema sino la materia misma de que están hechas hoy nuestras realidades urbanas: ese vasto campo de experimentación donde los más imprevisibles mestizajes están modificando y renovando el antiguo rostro de Europa. Negarse a aceptar esta verdad, como pretendieron hacerlo los sucesivos gobiernos municipales de París, significa negarse a aceptar el presente y darle la espalda al porvenir. La alegría que ha suscitado el triunfo de Delanöe denota un deseo de apertura que es sano y necesario, pues hace posible plantear el principal reto de las ciudades del siglo XXI: la invención no sólo de nuevos espacios y de nuevos medios de transporte, sino también –y sobre todo– de nuevas formas de convivencia.



José Martínez Sánchez: *Mercado en la Ría de Bilbao* (hacia 1865).



J. Laurent: *Santero* (Córdoba, hacia 1870).

Carta de Argentina
Escritores comprometidos, olvidados, desaparecidos

Jorge Andrade

En el espacio de la Feria del Libro de Buenos Aires se realizó una mesa redonda con el título: *¿El escritor comprometido está pasado de moda?* El escritor Álvaro Abós, moderador de la mesa, objetó este encabezamiento propuesto por los organizadores del acto, pues a su juicio se trataba de una pregunta que evocaba contrarios. En general el resto de los panelistas coincidió en que «compromiso» y «moda» eran términos incompatibles.

Me pregunto qué es en realidad «un escritor comprometido» si es que eso existe. En Latinoamérica, cuando en los años sesenta y setenta germinaron y crecieron, estimulados por el éxito de la revolución cubana, numerosos movimientos revolucionarios, la definición de lo que era un escritor comprometido no ofrecía lugar a dudas. Se trataba de una persona que en sus escritos aludía a las clases desfavorecidas de la sociedad, a la lucha obrera o campesina, a las acciones bélicas de las guerrillas. Él mismo podía pertenecer a esas clases o ser un miembro de los cuerpos armados o, con más frecuencia, podía ser un simpatizante, más o menos a la distancia, dado el carácter pacífico, pasivo (desde el punto de vista físico) y solitario que tiene por definición el ejercicio de la literatura.

Cuando las derrotas hicieron perder prestigio a la lucha social y armada, el «escritor comprometido» desapareció de escena, siendo barrido por los vientos transformadores del neoliberalismo. Las nuevas luminarias que ocuparon las tablas hicieron gala de su falta de compromiso con ningún valor que no fuera el del lucimiento y el éxito personal. Decidieron pasearse por mundos fantasiosos, de lejanos pretéritos o de improbables porvenires, dejando claro que en su ideario no cabían ni la profundidad ni la obsesión sino que habían decidido ejercer conscientemente, y así lo declaraban, el revoloteo superficial que va de uno a otro microcosmos fragmentario de la postmodernidad, libando el néctar dulzón de las apariencias de los acontecimientos.

Vistos así el «compromiso» y el «descompromiso» se parecen bastante más a una moda de lo que desea, sin duda sinceramente, Abós. Entonces, insisto en preguntarme si en definitiva existe o no la categoría del «escritor comprometido». Me contesto que no en los términos maniqueístas que usa-

ron los últimos revolucionarios modernos y los neoliberales postmodernos que los reemplazaron. Recuerdo, por haber sido testigo de la época, que los criterios de valoración ideologizados de los setenta juzgaban la calidad de una obra por su valor declarativo, no por la solidez de su trama ni la precisión de su estilo. Valía la obra en cuanto pudiera ser utilizada como panfleto, dando lugar a una lamentable confusión de géneros. Otro tanto pero opuesto comenzó a ocurrir en los ochenta, ante cualquier sospecha de que contuviera «ideología» se descalificaba un libro.

Dado lo que antecede me repregunto: ¿hay alguna forma de compromiso para el escritor? Y me respondo que sí la hay si en el escritor vemos, ante todo, al hombre o la mujer que lo encarna, que sí puede (y debería, vista su responsabilidad con aquellos sobre los que ejerce influencia, que son sus lectores) estar comprometido con una idea y una conducta. El suyo es un compromiso con la coherencia entre pensamiento y acción, con el discurso claro sin concesiones a las ambigüedades calculadas, con la homogeneidad ideológica en el tiempo, que no excluye, antes al contrario favorece, la evolución razonada pero excluye los saltos mortales ideológicos encubridores de propósitos espurios. El compromiso de este hombre o mujer que escribe es con su obra, la que no tiene por qué tratar de uno u otro tema o adoptar este o aquel estilo, sino cuyo único deber es el de buscar el nivel de calidad que le permita reclamarse como «obra de arte». Por eso mismo no puede caer en la tentación de engañar al lector pretendiendo que lo que dice es más de lo que es capaz de decir y apelando para ello a los estereotipos, la grandilocuencia o la oscuridad a fin de simular profundidad y grandeza. En definitiva, a mi juicio, si existe «el escritor comprometido» éste es el ser humano honesto que produce una obra honesta.

En el mismo ámbito de la Feria no se realizó, en cambio, el homenaje previsto a Haroldo Conti, Antonio di Benedetto, Daniel Moyano y Rodolfo Walsh. Cuatro escritores secuestrados por la dictadura militar. Todos torturados. Dos de ellos, Conti y Walsh, asesinados y oficialmente desaparecidos; los otros dos marcados hasta su muerte por las secuelas de la tortura. Tres de ellos olvidados y el cuarto, Walsh, recordado tal vez porque su literatura de no ficción conecta más evidentemente con su compromiso político.

El olvido se magnifica con la indiferencia. La indiferencia oficial se puso de manifiesto sin tapujos cuando el acto fue cancelado por rencillas administrativas. La falta de memoria de los pueblos –no digo, sólo, del argentino– es proverbial en relación con los que lucharon por mejorar el futuro cuando su mensaje moral estorba a los que luchan por mejorar su presente, y cuando los «homenajes» no sirven para dar lustres inmediatos y personales.

Más allá de estos pormenores anecdóticos acerca de los mezquinos comportamientos humanos, uno no termina de sorprenderse del olvido con que se oculta a figuras importantes de un pasado literario tan reciente. Se olvida al autor de *Sudeste* y de *Alrededor de la jaula*, al de *Zama* y *El silenciero*, al de *El monstruo y otros relatos* y *El fuego interrumpido*, así como a otros que atesoran el mismo mérito literario, si no el martirio personal, de los cuatro «no homenajeados», como por ejemplo Abelardo Arias. El creador de *Álamos talados* y *Límite de clase*, diez años mayor que Conti y sus compañeros, se encontraba en la plenitud de su éxito literario cuando los doblemente olvidados –por la memoria y por la indiferencia oficial– empezaban a cosechar las primeras muestras de aprecio de los lectores, y hoy está tan perdido en las nieblas del pasado como ellos.

A veces se sucumbe a la tentación de atribuir las causas del éxito o el fracaso, y las del olvido, a la conducta social que los afectados tuvieron en vida. De los cuatro escritores que motivan esta parte de la nota conocí personalmente a Di Benedetto y Moyano, y tuve noticias cercanas de Haroldo Conti a través de amigos comunes. Eran personalidades diferentes. Los testimonios confiables que tengo sobre el autor de *Mascaró* describen a un hombre hosco y reservado, amigo de los amigos pero capaz de los más desalentadores ex abruptos, en consecuencia aparentemente poco apto para el delicado trabajo de la autopromoción. A Di Benedetto y Moyano los traté cuando ya estaban fuertemente tocados por el encarcelamiento, la vejación y la tortura. Sufrían largas depresiones, pero debo decir que cuando emergían eran personas sociables, cordiales, con sentido del humor, cualidades todas que, en principio, parecían coadyuvar a la buena inserción social y en consecuencia a las prácticas necesarias a un posicionamiento favorable en el medio literario. Sin embargo tanto el uno como los otros están olvidados.

Las nuevas generaciones de escritores no saben quiénes son Conti, Di Benedetto, Moyano, y no se preocupan por ello. Las nuevas generaciones de lectores –si existen– que son los que de verdad importan porque deberían interesarse por la obra ajena, tampoco lo saben. A lo sumo, a algunos de éstos, los nombres de los creadores pueden evocarles la vaga remembranza de los desaparecidos, entre quienes había hombres y mujeres que merecieron la represalia del infierno general que fue la dictadura por el simple delito de pensar. No los recuerda la burocracia cultural porque tiene intereses más perentorios. Nos acordamos de ellos los que los conocimos pero, sobre todo, los que los homenajeamos día a día porque fuimos y seremos sus asiduos, gozosos y reconocidos lectores.

Adiós, Cordera!

I

Eran tres; siempre los tres! Pinín; Rosa y la *Cordera*. El prado Somonte era un pedazo triangular de terciopelo verde tendido, como una colgadura, cuesta abajo por la loma. Uno de sus ángulos, el inferior, lo despuntaba el camino de hierro de Oviedo á Gijón. Un palo del telégrafo plantado allí como pendón de conquista, con sus *jícaras* blancas y sus alambres paralelos á derecha é izquierda, representaba para Rosa y Pinín el ancho mundo desconocido, misterioso, terrible, eternamente ignorado. Pinín, después de pensarlo mucho, cuando á fuerza de ver días y días el poste tranquilo, inofensivo, campechano, con ganas sin duda de aclimatarse en la aldea y parecerse todo lo posible á un árbol seco, fue atreviéndose con él, llevó la confianza hasta el extremo de abrazarse al leño y trepar ~~[illegible]~~ hasta cerca de los alambres. Pero nunca llegaba á tocar

Manuscrito de Clarín.

Manuel Machado, la revista *Manolita* y la tertulia de Cansinos Asséns

Luis Estepa

Además de oficiar como tertuliano ocasional y permanente espectador de la vida en *El Colonial,* el año de 1916, Rafael Cansinos Asséns reunió en torno suyo a un grupo de literatos y aficionados a la literatura en *La Campana,* una taberna cercana al mencionado café. Allí se gestó una pequeña y completamente desconocida revista literaria: *Manolita,* que revela un peculiar modo de ser y estar en el arte: el humor. Pero hay más cosas dignas de recuerdo.

La constitución de esa peña de amigos quedó plasmada, pero de modo incompleto, en *La novela de un literato,* estupenda galería de tipos y ambientes en la que, siguiendo el camino abierto por los Goncourt pero mucho más a ras de acera y en clave de ruedo ibérico, Cansinos describió con todos sus tintes y visos de mediocridad pero, al mismo tiempo, con simpatía. «Don Antonio Sancho –indica Cansinos en el fragmento que nos interesa– me insta para que le acompañe a *La Campana*, un colmado andaluz que acaba de inaugurarse en Espoz y Mina, y al que poco a poco se van trasladando todos los clientes del Sanatorio, espantados por el mal genio del hosco Victorino. El dueño de *La Campana,* un joven obeso y bonachón, que se llama Ricardo, les ha cedido un reservado donde unos cuantos literatos y periodistas, en unión de algunos comerciantes respetables han fundado una agrupación de bebedores titulada La Pecera, por el estilo de la famosa Cuerda Granadina... El local de La Pecera, un cuartito cuadrangular ostenta en el testero del fondo un cartelito con la sentencia salomónica "Vinum laetificat cor hominis" y la fórmula química del vino, y a su lado pende un garrote nudoso, símbolo de la autoridad del presidente».

Y aunque Cansinos no se atreva a expresarlo, la Pecera también estaba estructurada a imagen y semejanza de una real academia al uso, pues contaba con un presidente «un viejecillo, que ha hecho un capital en el negocio de las alpargatas, se llama don José Andión y tiene un hijo poeta, Antonio Andión, autor de un libro, *Salmos, trenos y jaculatorias,* que se ve en todos los baratillos» y un secretario: «don Jaime Nadal, un catalán enriquecido en el negocio de las camas; un hombre grave, protocolario, intran-

sigente, maurista y... ¡catalán!» asistidos en sus tareas por un bibliotecario: Manuel Machado, cuyo cometido era gestionar unos fondos bibliográficos consistentes en «unas cuantas postales enviadas por los socios cuando se ausentan, y en una colección de fotografías sicalípticas». El cargo de *censor*, he aquí el rasgo que muestra lo intencionado de la parodia, lo ejercía Biedma, un fotógrafo de prensa especializado en retratar hombres ilustres que era «un hombre bajo, regordete, con lentes que a cada momento se está sujetando, quitando y limpiando, y no sé qué en el cuello que le obliga a mantenerse rígido. Es muy pulcro y atento, como hombre acostumbrado a tratar clientes finos y pedirles una sonrisa ante la máquina».

Entre los socios de número se encontraba también el extremeño Juan Cascales Muñoz, cuyo apellido, bien por burla consciente o por inveterada familiaridad de tertuliano, Cansinos transforma en Cáscales Muñoz sin, tampoco, hacer memoria de sus notables investigaciones sobre Zurbarán ni de su interesante edición de los poemas pornográficos de Espronceda. Algo que aquí importa. En calidad de comparsa de aquel mundo al revés construido por Cansinos, Cascales fue «un erudito, un arqueólogo y un adorador del vino de Montilla y de las huevas de atún».

No menos chuscos eran el reglamento, los criterios de acceso y el desarrollo de la actividad: «cada uno de los miembros elige el nombre de un pez. Para pertenecer a ella es preciso ser presentado por dos socios y que los peces todos aprueben la propuesta en deliberación a puerta cerrada.

La Pecera tiene un código muy rígido, cuyas penas consisten en rondas que el reo tiene que pagar, a juicio del Censor. Se incurre en penalidad cuando el socio se excede en las discusiones y ofende a algún compañero y también cuando tiene algún éxito, de cualquier clase que fuere, y no lo comunica a los demás, cuando estrena traje o botas o alguien le ha visto hablando con alguna mujer guapa. Al censor no se le escapa nada y, además recibe denuncias de los socios, que en seguida pone en conocimiento del señor Presidente. Se entabla debate contradictorio, se oye al inculpado y si las razones que alega en su defensa no son satisfactorias, cae sobre él el peso del Código. El Presidente, con voz estentórea, lanza el grito de *Zancuda* (el camarero, un chico larguirucho que justifica el mote) ponte a las órdenes del señor...»

Despiste u olvido intencionado, Cansinos no menciona el órgano de difusión social de la Pecera, que fue la revista *Manolita:* dieciséis páginas en octavilla, más cuatro de cubiertas, cuyo *motto* fue: *picardía, frivolidad.* Aunque no siempre actuó de modo consecuente, como luego veremos, con su intención de ser insustancial.

El primer número se incubó en los calores del incipiente verano de 1916 y salió el domingo dos de julio. Los únicos cuatro números que se conservan, de los cinco que debieron salir, están fechados cada siete días, y aunque en el quinto y último se asegura a los lectores que *Manolita,* «sofocada por el enorme calor que nos «gozamos» por acá, ha decidido salir unos días y desde Oviedo os contará en números sucesivos sus aventuras provincianas», uno tiene la impresión de que el veraneo fue el punto final de este curioso empeño.

El precio del ejemplar era de cinco céntimos, y de forma no poco irónica se advierte que «dada la inconmensurable cantidad de la tirada no se sirven suscripciones». La autora material de *Manolita* fue la Imprenta Latina, en la calle Príncipe de Vergara 12, domicilio que también servía de cobijo a la redacción. No muy lejos, la administración estaba en el 82 de la calle Goya.

Siguiendo el juego de simular el funcionamiento de una publicación periódica convencional hubo inserciones publicitarias de las que sólo creo que fuera verdadera la de la *Gran Sombrerería Ponce,* «la casa que más barato vende sombreros y gorras de todas clases y marcas, para caballeros y niños», en la calle de las Huertas 22 y en la plaza de Matute 12. Porque a juzgar por el tono inverosímil de los demás anuncios creo que más bien fueron fruto de las ganas de diversión de los contertulios. El de *Preservativos irrompibles La Higiénica,* convenientemente domiciliado en 6, Salud, 6, señas expresadas según la conocida fórmula de los carteles de toros, que prometía *catálogo gratis,* y sólo abría *de 10 a 1 y media de la noche* se insertaba en la misma contraportada trasera que el de la taberna *La Campana.* Tampoco era un verdadero anuncio, ya que estaba redactado en estos términos: «Si veis que Manolita «empina el codo», podéis asegurar que bebe el delicioso néctar de La Campana».

Y todavía más increíble se nos hace el mayor de todos: «¡¡¡Olé!!! ¡Y vaya un pie tan menudito y tan coquetón que le hace a usted, prenda, estos zapatitos tan brillantes! Bien se conoce que se los limpia usted con la Crema Express».

«Como que desde que uso la Crema Express, que es la reina de las cremas no oigo más que piropos a mis 'pinreles' a pesar de la multa y todo».

«Manolita y todas sus compañeras se limpian el calzado con la Crema Express».

Como en la sección de contactos con los colaboradores que envían originales se detecta una atención por los plumíferos más zotes, paralela a la que Cansinos traza en *La Novela de un Literato,* es presumible que las contestaciones corrieran a su cargo de su irónica fantasía.

A un tal R. Gullón, de Madrid, se le dice: «Está muy bien, pero es impublicable. Mande más». Pero para Ranoque, de Albacete, la contestación es

más tajante: «Vuelva usted a su charca y no se moleste ¡So batracio!». Lo que no es nada comparado con lo que le cae encima al llamado Garuchito: «A pesar nuestro nos vemos obligados a llamarle bestia, animal y salvaje; pero no nos remuerde la conciencia».

De esas supuestas colaboraciones sólo nos ha quedado un botón de muestra con aire de serranilla: la de un gatuno Zapaquildo Rabón, descendiente sin duda de alguno de los protagonistas de *La Gatomaquia*, de Lope de Vega, y domiciliado al parecer en el pueblo castellano de Sanchidrián, que es del siguiente tenor: «Para que vea usted cómo le complacemos, ahí van sus versos»:

Yo venía una mañanita
Por el Retiro
Y me encontré a una modistita
Que daba un suspiro
Y la dije: Por tu "saluz"
Si quieres te convido a un "bermú".

«Como para ponerle a usted un ronzal y llevarle derecho a la cuadra. ¡Y su papá estará tan satisfecho! ¡Los hay cafres!»

Aunque puramente de broma, el aire y el contenido de estas reconvenciones a la simpleza de tales vates no dejan de tener un cierto parecido con alguno de los heterónimos de Antonio Machado y, también, con alusiones de carácter didáctico a la burricie estudiantil contenidas en Juan de Mairena.

En cuanto a las colaboraciones reales, lo más destacable son dos poemitas firmados por Manuel Machado y un artículo de Cansinos Asséns donde se da cuenta de la boda de Juan Ramón Jiménez. Y hay otro que trata sobre literatura erótica, pero de menor interés. Como el análisis de contenido de estos dos últimos textos requiere más amplitud de la que dispongo en esta ocasión, sólo mencionaré que la presentación de *Manolita* fue producto, y no de los mejores del poeta sevillano; que fue así:

Para hacer el retrato
de Manolita,
la paleta y la pluma
se necesita.
Pluma y paleta,
y una cosa imposible:
que se esté quieta.

Un poco más extensa fue la otra composición, más inspirada e interesante, publicada en la segunda entrega, con la que el gran poeta sevillano cantó las gracias de la joven menestrala así bautizada:

De las chiquillas del taller
es Manolita la mejor.
Dulce capullo de mujer
para golosos del amor.

Acaso es triste, pero es bello,
el verla siempre sonreír,
sin más oro que el cabello
ni más fortuna que vivir.

No recordando que, de un modo
o de otro, el mal vendrá después.
Que amar es entregarlo todo.
Vivir, perderlo todo es.

El mes de agosto en Madrid siempre fue un tórrido bastión de apatía guarnecido por soleadas torres de siesta. No se hace nada. El de 1916 puso el punto final a la pequeña revista de los amigos literatos que se reunían en la taberna de *La Campana.*






Manolita 5 cts
Es inútil que se canse.- pues su pesadez me carga.
Ya sabe que no me gustan.- con la melena tan larga

Manolita

Manolita

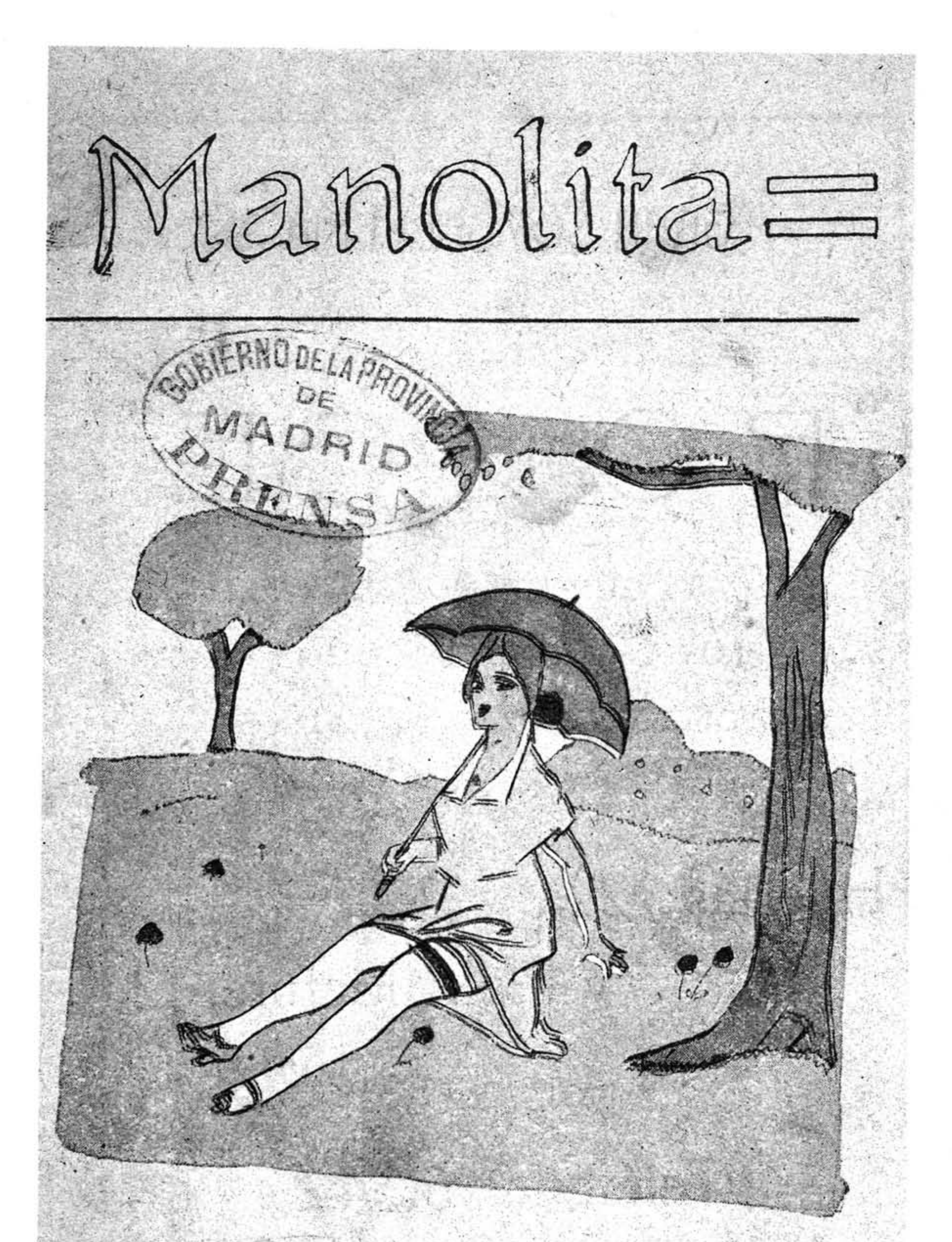
Para hacer el retrato
de Manolita
la paleta y la pluma
se necesita.
... Pluma y paleta
y una cosa imposible:
que se esté quieta.

M. MACHADO



5 cts.

(Dib. de Berriatúa.)


Manolita
GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE MADRID PRENSA
En tan ameno paraje
todo al amor nos incita:
¡la beldad de Manolita,
la hermosura del follaje!...
(Dib. de Berriatúa.
5 cts.

to:—¿Se casó usted?—Pero enseguida el ingenuo poeta burocrático, adormecido por tantos años de honrado trabajo oficinesco, el verdadero forastero en aquella entrevista con el inquieto y sutil colega, recuerda acaso los versos á Francina, cree haber incurrido en indiscreción y se apresura á rectificar—Pero, ¡qué cosas tengo! claro que no, naturalmente.—Y Juan Ramón, grave y frio, le pregunta—¿Porqué naturalmente?...

—¿Porqué naturalmente?—Sin duda entonces, pensaba ya Juan Ramón que un poeta, por muy enamorado que esté de la luna puede casarse—Sin duda lo pensaba ya, ¡oh! Pinedo, que también te has casado, pero que no podías creer que un poeta tan puro y sutil, tan embriagado de luna como Juan Ramón, pudiera contentarse con el amor de una mujercita y poner su hogar en otro sitio que en una estrella. ¡Cuánto elogio había en tu «naturalmente» para el compañero admirado! Pues bien; se ha casado naturalmente. Se ha casaoo Juan Ramón, y será feliz. Pero nosotros sus amigos de la juventud, sin novia, no podemos menos de sentir cierta melancolía al despedir á este compañero nuestro, el más espiritual y puro, que ahora entra en la senda de las parejas que fructifican. Una melancolía tal como la que sienten las amigas de la novia; de la novia que es siempre la más blanca y tierna...

R. CANSINOS-ASSENS



—¿Me quiere V. acompañar, joven?
—¿Dónde?
—Por ahí, por donde Dios quiera.
—Ay hijo, si Dios no quiere esas cosas.

Los caballeros

I

Al despedir á su hijo
le habló así Don Juan Moncada
—«Para honra de tu apellido,
no olvides, hijo del alma
que hay que ser condescendiente
y galante con las damas
Toma siempre su defensa
si es que alguno las ultraja
y castiga al mal nacido
que se atreva á importunarlas».
—«Yo he de saber, padre mío
no olvidar esas palabras,
y de tus sabios consejos

Hileras, 11, 2.°—Casa discreta.
Hortaleza, 42 md.°, 1.°—Maison meublé.

LEONOR BUSTILLO
Ofrece a V. su casa
Hileras, 11, primero
Casa discreta. Todo confort.

Hortaleza, 42 md.°, pral. izqda.—Meublé.
Luciente, 6, toda.—Maison meublé.

LA FRANCESA
La casa que vende los mejores preservativos de goma
P.ª del Carmen, 1 (junto al teatro Muñoz Seca)

Madera, 15, toda.—Casa discreta.
Matute (Plaza) 4, 1.°—Maison meublé.

AGUAS CORRIENTES - CUARTO DE BAÑO
CASA DISCRETA
PIZARRO, 3. — TODA

83

LEA

MADRID DE NOCHE

Y VEA

PARIS DE NOCHE

EN CASA

MADAME TEDDY

GRAN CONFORT

Gravina, 20, 2.°

Telephone 15611

80

Manolita

Manolita

Para hacer el retrato
de Manolita
la paleta y la pluma
se necesita.
... Pluma y paleta
y una cosa imposible:
que se esté quieta.

M. MACHADO



5 cts.

(Dib. de Berriatúa.)

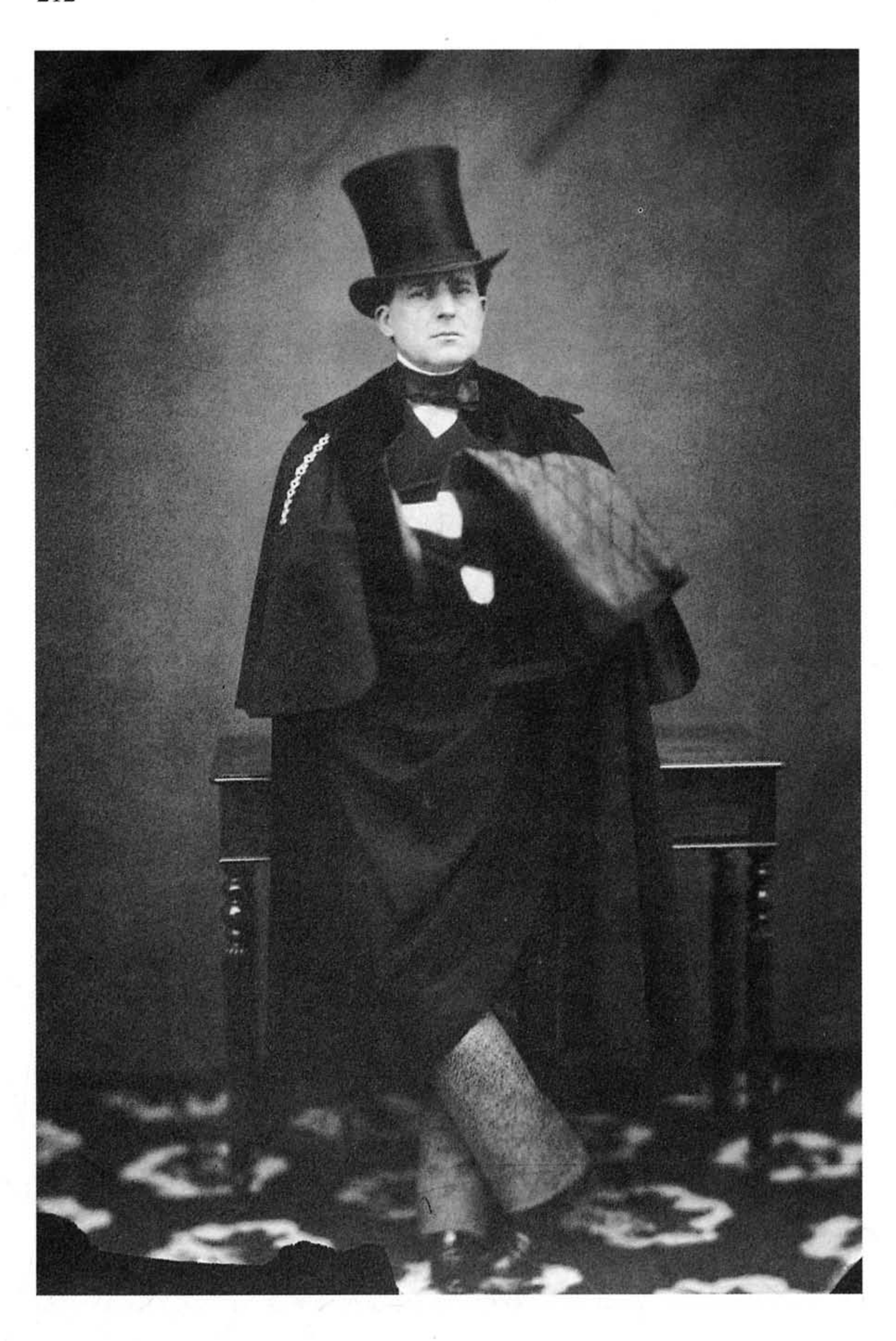



Manolita
MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN
PRENSA
Cuando con paso ligero
te ven pasar MANOLITA,
gentil airosa y bonita,
los hombres con gran presteza
se echan mano á la cabeza
para quitarse el sombrero
5 cts.



—Harto estoy de tus sermones;
me has dado siete lecciones.
¡No aguanto más!
—¿No? Pues vete
y no me hagas más la corte!
—Lulú, no hay quien te soporte...
¡En dos horas, más de siete!

(Dib. de Berriatúa.)



Anónimo: *Julián Romey, actor* (1857).

Cozarinsky: sobre exilios y ruinas

Juan José Sebreli

La trama novelesca de los ensayos de Edgardo Cozarinsky y las reflexiones ensayísticas de sus relatos de ficción, remiten unos a otros y, a su vez, envían a sus filmes. En esa variedad de géneros hay una intención de vincularlos entre sí, de borrar los límites, y formar un conjunto, un todo inseparable.

El propio autor entrega el hilo conductor que permite descubrir la unidad de su obra confesando su objetivo de concebir la ficción como documento de vida, y el documento como algo cargado de ficción. Esa buscada ambigüedad deriva de su maestro de pensamiento, Borges, en quien su discípulo señala: «Las categorías de lo narrativo no discriminan entre ficción y no ficción» (*Borges y el cine*, 1974). En su libro de ensayos *Otras inquisiciones* Borges incluía cuentos que podían ser leídos como ensayos, y a la vez, en un libro de cuentos, *El Aleph*, aludía a ideas filosóficas o documentos históricos; precisamente en «Historia del guerrero y la cautiva» que, no por casualidad, inspiró un filme de Cozarinsky.

La unidad de esta tríada –cine, ficción, ensayo– está ligada por temas que son constantes, invariables; uno de estos *Leitmotiven* es el tránsito a comarcas lejanas; otro, el retorno hacia tiempos idos. Ambas traslaciones se reconducen mutuamente.

Los personajes reales o imaginarios, famosos o desconocidos u olvidados, están casi siempre en tránsito; son viajeros, visitantes, emigrados, exilados, expatriados, desterrados, nómades, errabundos, fugitivos que se mueven de un sitio, de un país, de un continente a otro. Encontramos aquí un reiterado aspecto autobiográfico –viaje al interior de sí mismo–, pues el autor vive entre dos ciudades, París y Buenos Aires, y desciende de familias de inmigrantes que se trasladaron de Rusia a la Argentina, y después de Entre Ríos a Buenos Aires.

La obra de Cozarinsky –ya lo señaló Susan Sontag– es la de un exiliado; obra, por lo tanto, cosmopolita, transnacional. Pero hay una doble vuelta de tuerca, porque su país de origen, su ciudad natal Buenos Aires es, a la vez, un lugar de exilio, de destierro, sitio cosmopolita o transnacional, rosa de los vientos, encrucijada de caminos, punto de llegada para unos y punto de

partida para otros, todos migrantes ansiosos que huyen de algo o buscan el camino hacia una quimera.

Asimismo, la ciudad de adopción del autor, París, es cosmopolita por excelencia. Para la generación de Edgardo era el Dorado –hoy lo es en cambio Nueva York– pero no solamente lo era para jóvenes con inquietudes estéticas, sino que constituía un tema recurrente de la mitología popular porteña; el cruce de una esquina de Corrientes con un bulevar de Montparnasse abundaba en las letras de tangos. Se soñaba en París desde Buenos Aires y se añoraba Buenos Aires desde París. En uno de los relatos de Cozarinsky, una brisa en los árboles confunde al personaje que no sabe si está en el Parque Lezama o en Parc Monceau. Los ámbitos y las sensaciones, siguiendo una tradición proustiana, interesan no tanto por sí mismos, sino por el recuerdo que evocan de otros lugares distantes, de otras situaciones remotas.

En Claudio Magris, autor en algunos aspectos afín a Cozarinsky, suelen encontrarse también este tipo de superposiciones; el escritor argentino de *Mirocosmos* (1997), anda por el mundo sin rumbo fijo y se detiene en Trieste «porque le recuerda el cementerio de barcos de Ensenada entre Buenos Aires y La Plata».

Los personajes que deambulan por los relatos, los ensayos y los filmes de Cozarinsky son extranjeros, forasteros en lugares ajenos, aventureros internacionales, fugitivos de la justicia, perseguidos por sus ideas, caracteres excéntricos en busca de emociones perversas. Pueden ser reales o imaginarios, una cautiva blanca y una dama europea –paráfrasis de la abuela de Borges–, perdidas en el desierto argentino del siglo XIX, Ernst Jünger en París bajo la ocupación, la Falconetti muriendo olvidada en Buenos Aires, Robert Le Vigan oculto en Tandil, Paul Bowles, William Bourroughs o Bárbara Hutton en Tánger, Sarduy y Copi exilados en París por sus respectivas dictaduras, judíos de Odessa emigrados en una colonia entrerriana, un pintor argentino que muere en Budapest, un escritor desconocido de paso por Lisboa huyendo de los nazis. A veces dos extraños entrecruzan sus destinos en una hora fugaz, como el pianista berlinés y Eva Duarte, o el escritor vienés con el adolescente merodeador, el europeo que busca emociones en Tánger con el chico africano que, escapando de la miseria, intenta llegar a España. Otras veces se trata de un destierro después de la muerte, como los de Julien Green y Borges enterrados lejos de donde vivieron.

El viaje frecuentemente significa un cambio de vida, la invención de una nueva identidad. No es un azar que la película preferida de Cozarinsky sea *Angel* de Ernst Lubitsch («Encuesta sobre la mejor película del siglo», *La Nación*, 2000), donde Marlene Dietrich se transforma de gran dama en cortesana, al pasar de Londres a París.

La otra constante de la obra de Cozarinsky es el retorno al pasado –otro tipo de viaje, al fin–, un pasado inmediato, el del propio autor –evocaciones de su infancia o juventud– o una época anterior pero de la que todavía queden testigos para recordar. La retrospección lleva nuevamente a los mismos espacios amados, ciudades, calles. Gaston Bachelard en *La poética del espacio* decía que la memoria, extrañamente, no registra el transcurso del tiempo; que únicamente en y por el espacio se concentran los recuerdos; el espacio es todo en la memoria.

Los lugares y las ciudades elegidos por Cozarinsky son, con frecuencia, territorios que, por una situación excepcional destinada a desaparecer, remiten obsesivamente al pasado: Punta Arenas, antes de su derrumbe por la apertura del Canal de Panamá; Manaos, con su Ópera en medio de la selva, durante el *boom* del caucho; Lisboa, ciudad neutral durante la guerra, convertida en refugio o pasaje de fugitivos; Tánger cuando era «zona internacional», foco de atracción por su libertad de costumbres, inexistente entonces en el resto del mundo. En los recuerdos de esas ciudades perdidas se entremezcla, a veces, lo real con lo imaginario, trozos de viejas películas de la clase B de falso exotismo vistas en los cines de barrio de la infancia.

La Buenos Aires que muestra, la de los años treinta y cuarenta, tenía también características únicas, aparte de una prosperidad inaudita y perecedera. Se había convertido transitoriamente en capital internacional de la cultura en el destierro, como consecuencia de las persecuciones políticas en Europa, de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial.

Desaparecida la situación excepcional, en esas ciudades, Tánger o Buenos Aires –la una y la otra rincones del fin del mundo–, desde su actual decadencia, no pueden evadir la nostalgia del auge fugaz. El lado decadentista de Cozarinsky le hace gustar las ruinas. Él mismo reconoce que «Roma podría ser su ciudad sólo porque se ha creado un *modus vivendi* entre sus ruinas». Pero las ruinas de las ciudades que exhibe, Buenos Aires o Tánger, no son monumentos históricos, ni prestigiosas obras de arte. No muestra palacios ni catedrales sino viejas salas de cine cerradas o dedicadas a otros menesteres; cafés y baños turcos derruidos o abandonados, que sólo alguna poca gente envejecida todavía recuerda. El arte de Cozarinsky envuelve con el encanto melancólico de ciudad muerta a estos lugares triviales sin ningún interés arquitectónico, reliquias sin belleza alguna, tan sólo entrañables para quien ha vivido intensamente en ellas, sitios a los que cuando estaban, nadie les daba importancia, en días que transcurrían sin parecer tan dichosos. «Lo que vos recordás no le importa a nadie... sos capaz de mencionar al Pasaje Seaver» le recriminan a un personaje, portavoz del autor.

Cuando leo esos relatos o veo esas imágenes, recupero mis propios sentimientos buscando el esplendor pasado de ciudades en decadencia como Valparaíso, o el perverso exotismo de la vieja Shangai –sólo entrevista en novelas y filmes– bajo el disfraz ascético de la China maoísta que conocí, o excavando en mi propia ciudad, destrozos y restos fósiles ocultos bajo diversas capas de épocas superpuestas.

Cozarinsky aprendió también de Borges estas características de la memoria: la esencia del recuerdo no está en los hechos sino «en la perduración de rasgos aislados» (*Evaristo Carriego*); el pasado para un habitante de Buenos Aires, donde nada perdura, no se remonta a más de treinta años atrás, y está hecho de cosas insignificantes.

Edgardo ha definido su vocación de reconstructor de atmósferas desaparecidas cuando se comparó a sí mismo con el «detective privado de una novela negra que reconstruye la identidad de una mujer desaparecida». Eso da a su obra la sensación, usando sus propias palabras, de «añicos, deshechos, fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas». La singularidad de su obra poliforme consiste en esa documentación y recolección de lo que está destinado a disolverse en la nada, de algo que se está apagando, y pronto desaparecerá, o ya ha desaparecido, quedando sólo un eco, un reflejo, una huella, una sombra, cuya frágil supervivencia pareciera depender tan sólo de la atenta mirada del artista.

Nota: *Las citas se refieren a* Vudú urbano, *Anagrama, Barcelona, 1985, 139 pp.,* La novia de Odessa, *Emecé, Buenos Aires, 2001, 193 pp.,* El pase del testigo, *Sudamericana, Buenos Aires, 2001, 159 pp. y los filmes* La guerra de un hombre solo *(1981),* Guerreros y cautivas *(1988),* Bulevares del crepúsculo *(1992) y* Fantasmas de Tánger *(1997).*

Atapuerca: estampas de la evolución humana
Diálogo con Juan Luis Arsuaga

Guzmán Urrero Peña

Descubrir una nueva especie humana seguramente cambia muchas cosas en la vida de un paleontólogo, y ése es el caso de Juan Luis Arsuaga, quien tuvo la rara fortuna de agregar a nuestra genealogía una novedad explosiva: el *Homo antecessor*. Ilustración retrospectiva del hombre, este hallazgo explica la fama internacional de la Sierra de Atapuerca, un paisaje burgalés donde se escenifican casi todos los nudos dramáticos de la prehistoria. Del repertorio de excavaciones llevado a cabo desde 1978 bajo la dirección de Emiliano Aguirre, su colaborador Arsuaga ha retomado la pasión por los homínidos, añadiéndose ese criterio académico y humanista que desde 1991 caracteriza su labor como codirector del proyecto científico, una tarea que comparten José María Bermúdez de Castro y Eudald Carbonell.

Hay en Atapuerca tres yacimientos principales –Galería, Gran Dolina y Sima de los Huesos– y, sin duda, tan intrincado pasaje constituye el retrato panorámico de la saga evolutiva. En la Sima de los Huesos se descubrieron en 1992 tres cráneos muy completos, incluido el que hoy es el mejor conservado de todo el registro fósil humano, el llamado *Cráneo 5*. En el mismo espacio reposaban al menos 32 cadáveres de *Homo heidelbergensis*, lo cual convierte a ese panteón en el mayor yacimiento de fósiles humanos jamás descubierto. En 1994 fue hallada la cadera más completa que se conoce un hombre preneandertal. Y en 1997 los fósiles humanos de la Gran Dolina, de 800.000 años de antigüedad, fueron catalogados por Arsuaga, José María Bermúdez de Castro, Eudald Carbonell, Antonio Rosas, Ignacio Martínez y Marina Mosquera como esa nueva especie, *Homo antecessor*, predecesora de los linajes Neandertal y humano moderno.

Biólogo, no en virtud de una exigencia intelectual sino por su afán de observar la vida, Arsuaga es además paleoantropólogo y profesor de paleontología humana, lo cual le lleva a combinar esos saberes que le permiten reconstruir la existencia y continuidad de nuestros antepasados. Es en este ámbito donde opera como codirector del Equipo de Investigaciones de los Yacimientos Pleistocenos de la Sierra de Atapuerca, cuyo trabajo ha sido galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científi-

ca y Técnica de 1997, y con el Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades de ese mismo año.

Arsuaga es también editor asociado de la revista *Journal of Human Evolution* y colaborador de *Nature, Science* y *American Journal of Physical Anthropology*. Entre sus obras figuran *El collar del Neandertal; En busca de los primeros pensadores* (1999) y dos ensayos escritos en colaboración, *La especie elegida: La larga marcha de la evolución humana* (1998) y *Atapuerca: Un millón de años* (1999).

–Lo que cierta literatura debe a los estudios acerca de la prehistoria ha sido ya examinado; no así lo que deben los paleontólogos a la inspiración literaria. Y esto lo hallo confirmado en el aliento narrativo de sus ensayos. En esta dirección, y pensando en sus vínculos con Atapuerca, le pregunto por las ideas surgidas en forma no científica, por esas revelaciones y fantasías que, pese a dar amenidad al estudio, no parecen herramientas propias para buscar fósiles.

–La Sierra de Atapuerca es un lugar que permite entender la evolución humana no sólo intelectualmente, sino también con los sentidos: a través de los sonidos, olores e imágenes que proporciona su armonioso ecosistema. De hecho, hemos tenido la satisfacción de ver cómo toda la Sierra, y no sólo los yacimientos, es declarada Patrimonio de la Humanidad. Aquí la naturaleza se vuelve escenario de una evocación que permite imaginar todos esos acontecimientos que los científicos hemos ido poniendo de manifiesto. De ahí que nuestra afinidad con la Sierra sea tan peculiar. En cierto modo, siempre hemos tenido la sensación de que es ella quien gobierna nuestras vidas y quien ha decidido hacernos estos regalos. Por todo ello, cuando convocamos los espíritus de nuestros antepasados en las galerías de excavación, tomamos conciencia de que la experiencia de aquellos hombres prehistóricos ha dejado una huella, ha perdurado para proporcionarnos una enseñanza. Parafraseando aquella línea de diálogo del filme *Blade Runner*, cabe decir que, gracias al trabajo científico, las vidas y las muertes, los amores y las desgracias de aquellos humanos no se perderán como si fueran lágrimas en la lluvia. Con todo, si dejamos a un lado la frialdad del proceso investigador, es difícil no sentir un sobrecogimiento al penetrar en un espacio tan mágico y misterioso como la Sima de los Huesos. No sabemos hasta qué punto identificar nuestra emotividad con la de aquellos humanos de hace trescientos mil años que dejaron allí a sus muertos. Pero, sin duda, ese proceso intuitivo nos empuja a buscar pruebas de un comportamiento simbólico. En la ciencia está muy claro hasta dónde

llegan los datos comprobables y dónde comienza la imaginación. Ahora bien, a partir de los hechos demostrados, cualquier persona está legitimada para fantasear acerca de cuanto sucedió en Atapuerca. No se olvide que, cuando menos, ciertos detalles de nuestra búsqueda también ofrecen información útil para la literatura. Incluso he sabido que a la escritora Jean Auel, famosa por sus novelas de ambiente prehistórico, le interesa conocer detalles acerca de la Gran Dolina.

–La singularidad de los fósiles de la Gran Dolina, ubicados en un punto evolutivo intermedio entre el Homo ergaster *y nosotros, motivó la creación de la especie* Homo antecessor, *que define usted como antepasada de nuestra especie y también de los neandertales. ¿Cuáles son las razones por las que considera al* Homo antecessor *el común predecesor de ambas formas humanas? ¿No es posible que algún detalle acabe por quebrar esta genealogía?*

–Los fósiles de la Gran Dolina tienen ochocientos mil años y encajan muy bien en el modelo de cómo eran los humanos antes de que las líneas Cro-Magnon y Neandertal se diferenciasen. Sucede que no disponemos de buenos fósiles africanos de la misma antigüedad para establecer comparaciones. En contraste, los humanos africanos de la etapa inmediatamente posterior –hace medio millón de años– son claramente comparables con los europeos del mismo período: son dos humanidades casi idénticas que ya están empezando a diferenciarse en dos líneas evolutivas incipientes. Así pues, está claro que estamos asistiendo a una divergencia de dos ramas que provienen de un predecesor común. Ese antepasado tuvo que haber vivido hace alrededor de un millón de años, y de esa época, los únicos fósiles hallados en esta franja euroafricana son los del *Homo antecessor* de Atapuerca. Los humanos de la Gran Dolina dejaron a sus parientes en África, pero es posible que les fuera mal en Europa. Cabe incluso la posibilidad de que se extinguieran, y también es aceptable que llegara una segunda oleada hace medio millón de años, procedente del foco africano más numeroso, y se fundiera con anteriores poblaciones o las reemplazara. Cualquier opción es verosímil, dado que hay un vacío de fósiles correspondientes a la etapa situada entre los ochocientos y los quinientos mil años de antigüedad. Pero lo superlativo a la hora de establecer las características del *Homo antecessor* es que ocupa un lugar intermedio entre varias especies. Lógicamente, es más antiguo que cromañones y neandertales, y las especies africanas como el *Homo ergaster* son más primitivas que él. Así, pues, el único grupo alojado en un período relativamente próximo es el *Homo heidelber-*

gensis, que vivió desde hace medio millón de años hasta hace un cuarto de millón de años. Estirando su cronología, hay autores que identifican al *antecessor* con el *heidelbergensis*, pero nosotros creemos que lo más razonable es dar un nombre propio a la especie. Al margen de esta discusión, otro factor relevante en el *Homo antecessor* es el grado de complejidad cerebral y social que le permitió vencer un desafío nunca antes superado por un primate: habitar los ecosistemas europeos, sometidos a un ciclo estacional cambiante. Es verdad que se hallaron fósiles de *Homo ergaster* al sur del Cáucaso, en Georgia, datados en un millón ochocientos mil años. Pero desde mi punto de vista, esos pobladores aún no estaban preparados para colonizar el continente europeo. En mi opinión, fue *Homo antecessor* la primera especie humana capaz de superar el frío del invierno, una etapa con recursos tan escasos que obliga a hibernar a criaturas como el oso.

–En esta línea, quiero insistir en una distinción que me parece muy útil: el uso del fuego y su dominio como síntoma de una mente superior. Usted ha escrito que donde hay fuego controlado hay humanos. De hecho, se trata de un lugar común de la prehistoria, y tal vez por eso la literatura y el cine se han interesado tanto por este detalle. Quizá la novela que ha servido para fijar el modelo sea La Guerre du Feu *(1909), de J. H. Rosny aîné, donde la posesión del fuego se convierte en algo parecido a una antiquísima búsqueda del Grial. Pero, al margen de literaturas, ¿cuál considera que fue el auténtico papel del fuego en el peregrinaje del hombre prehistórico?*

–Sin duda, se trata de un viejo tópico de la prehistoria, expresado en relatos de ficción como el de Rosny aîné. Tradicionalmente, el problema de la colonización del Norte se enfocaba desde la perspectiva climática. De acuerdo con este razonamiento, en climas templados o fríos, en latitudes medias o altas, el problema crucial era superar el frío. Eso parece lo obvio, pero las teorías han cambiado y la perspectiva que hoy adoptamos difiere profundamente de aquélla. Hoy consideramos que el factor limitante no es la temperatura sino la estacionalidad de los recursos. Si la climatología se mantiene estable, los recursos son continuos y permanentes. En suma, la fuente alimentaria es predecible y no hace falta cálculo de ningún tipo. Es lo que sucede, por ejemplo, en la ecología de los chimpancés, cuya alimentación no se ve condicionada por las épocas del año. En contraste, la singladura de los homínidos hacia un ambiente cíclico exige su comprensión de la pauta estacional. Por lo tanto, el desafío ecológico no es el frío, sino el funcionamiento variable y periódico de los ecosistemas euroasiáticos: el bosque mediterráneo, los bosques caducifolios, las estepas, las tai-

gas y las tundras. Sin duda, para que un primate sobreviva en estos *biomas* es preciso que comprenda que las circunstancias retornan. Se trata, pues, de un reto de orden cognitivo.

En Atapuerca no hemos hallado evidencias de fuego controlado, pero eso encaja en este modelo de evolución humana porque, insisto, el fuego no fue decisivo para la colonización de los ecosistemas templados o fríos. Lo relevante fue la complejidad social y la capacidad para comprender la estacionalidad. Por todo ello, no me sorprende no haber descubierto rastros de fuego. En todo caso, el fuego no es sistemático ni universal en esa época, y sinceramente no creo en la vieja idea de que el fuego fue la clave de nuestra supervivencia en Europa y Asia. Es más: carecemos de pruebas indiscutibles del uso del fuego hasta hace más o menos un cuarto de millón de años. A partir de ese período, los rastros de fuego controlado se generalizan en los yacimientos, demostrando su empleo por parte de cromañones y neandertales. Estos últimos encienden fogatas sin acondicionar: se limitan a excavar un poco el suelo para prender la llama. En una época muy posterior, los hombres estructuran el espacio del hogar y disponen bloques de piedra para proteger la hoguera. Para los investigadores, una acumulación localizada de cenizas indica ese tipo de costumbre. En otros yacimientos, la ceniza se dispone formando un lecho, lo cual indica que puede tratarse de un resto procedente de un incendio natural, transportado por la escorrentía o por el viento. Ciertamente, se han presentado algunas pruebas de que el fuego era usado en yacimientos de entre un cuarto y medio millón de años de antigüedad, pero la duda persiste, incluso en yacimientos como el de Zhoukoudian, en China, donde aún no se ha podido acreditar si los residuos proceden de un hogar o de fuegos naturales que se originaron en las cercanías de la cueva y que el agua arrastró al interior.

–Otra convención muy extendida es la que presenta a neandertales y cromañones en contacto íntimo, enfrentados luego en una lucha por la supervivencia que para los primeros ha de finalizar dramáticamente. Menos cohibida por precisiones de academia, la escritura Jean Marie Auel, antes citada por usted, propone en The Clan of the Cave Bear *(1980) la experiencia de una joven Cro-Magnon adoptada por una comunidad Neandertal. Apartándose del artificio literario, usted parece corregir esta perpetuación del cuadro trágico, según me ha parecido comprender.*

–Para empezar, no hubo un exterminio de los neandertales a manos de los cromañones, sino un reemplazo. El proceso de extinción fue lento y los neandertales no percibían a escala individual y generacional ese ocaso que

se extendió a lo largo de miles de años. A buen seguro, las poblaciones se fueron fragmentando y separando unas de otras. Los últimos neandertales constatarían su pertenencia a una especie poco abundante y, con toda seguridad, cada región tuvo su último neandertal. Por lo demás, nunca se mezclaron con los cromañones en una cantidad importante, y aun admitiendo que esa mezcla pudo haberse producido de forma muy esporádica, es obvio que tan pequeña aportación de genes se habría perdido, sin llegar hasta nosotros. Hay un yacimiento portugués donde, según se afirma, existió una población híbrida. Particularmente, no lo creo. En cualquier caso, el resultado final es el reemplazo y la extinción. No queda de los neandertales más que aquello que los paleontólogos hemos devuelto a la vida.

–Dentro de estas consideraciones, no sé si es adecuado apreciar los restos humanos de la Gran Dolina en relación con un sistema simbólico. Me refiero al canibalismo ritual ligado a un sacrificio humano.

–Aún no sabemos tanto. La evidencia científica es que los restos humanos de la Gran Dolina aparecen mezclados con los de los animales. Con total seguridad, aquellos homínidos fueron descuartizados y consumidos; rompieron sus huesos para extraer el tuétano y los cráneos fueron quebrados para vaciar el cerebro. Posteriormente, sus despojos fueron arrojados al montón de los desperdicios, como si fueran una presa de caza más. Si bien se trata de la evidencia más antigua de este tipo de práctica, todo nos lleva a pensar que no es un acto antropofágico de tipo ritual, sino exclusivamente alimenticio. Dadas las evidencias, se abre paso la idea de que un grupo agresor atacó a individuos de otro clan para, sencillamente, devorarlos.

–En lo que se refiere a las raíces de la cultura, interpretada como un supuesto básico de la especie humana, recuerdo su afirmación de que los neandertales constituyen un espejo en el cual mirarnos y, por contraste, conocernos mejor. Coincidiendo con la gradación de su estirpe, ¿le parece posible que esta humanidad paralela diera origen a un proceso cultural semejante al emprendido por nuestros antepasados directos? Me refiero, claro está, a la formación del lenguaje articulado, al uso de instrumentos y a la transmisión de costumbres regladas.

–Para todos los efectos, los neandertales nos igualan en modernidad: se originaron a la vez, en la misma época, y su extinción es comparativamente reciente. Por este motivo he reivindicado el término *cromañón*, ya en desuso, pues la expresión *humano moderno* parece indicar que nuestra

especie aventaja en modernidad al Neandertal, lo cual es un error. De hecho, somos las dos únicas especies que han dominado el fuego. Al igual que los cromañones, los neandertales han fabricado útiles de piedra y hueso, y pese a las diferencias de su aparato fonador, es muy probable que poseyeran algún lenguaje. A este respecto, el análisis de los fósiles de la Sima de los Huesos acredita que los preneandertales y, por lo tanto, los propios neandertales poseían las bases anatómicas adecuadas para originar un lenguaje hablado. Sin embargo, la producción y manejo de símbolos con propósitos emocionales ha sido nuestra especialidad. Cierto es que hay algún yacimiento que ha hecho llegar hasta nosotros objetos de los neandertales que pueden entenderse como *simbólicos*, pero esa es la excepción y no la regla. Mientras que la norma entre los humanos modernos es el empleo del simbolismo –el adorno y el arte–, semejante recurso es extraordinario entre los neandertales. Podemos descartar, por ejemplo, que realizasen algún tipo de pintura rupestre, dado que éstas aparecen en yacimientos posteriores a su desaparición o en áreas donde no habitaban. Obviamente, sólo cabe hablar de aquellas manifestaciones que pueden perdurar: desconocemos, pues, si aquella familia extinguida de homínidos empleaba adornos de plumas o se pintaba el cuerpo.

–Otro punto sumamente difícil en el estudio de la conducta del Neandertal viene dado por los enterramientos. De seguir por este camino, si pudiésemos determinar las prácticas funerarias de la especie, su comportamiento simbólico sería ya una evidencia. No obstante, choca el ver que aún suele atribuirse a causas geológicas el hallazgo en cuevas de esqueletos neandertales, pretendiendo con ello que sólo nuestros antepasados directos practicaron este tipo de rituales. Y esto nos lleva a notar que la Sima de los Huesos alberga fósiles de 32 individuos Homo heidelbergensis *(preneandertales), de hace 300.000 años. ¿No parece que estamos vislumbrando ya la evidencia de un ritual funerario anterior a los cromañones del paleolítico superior? ¿Hasta qué punto podría este descubrimiento desterrar la noción de una sola especie humana con rudimentos culturales?*

–Resulta difícil imaginar qué tipo de prueba sería definitiva en esta línea. Se trata de una época donde no hay manifestaciones artísticas. Obviamente, el hallazgo de una representación pictórica o de un objeto de adorno desvelaría cualquier duda, pero en este caso tan sólo disponemos de una acumulación de cadáveres. Una acumulación intencionada, llevada a término con algún propósito, pretendiendo un significado. A decir verdad, surge la

incógnita de si tal significado puede ubicarse en la esfera de lo emocional y lo simbólico. Considero que la cualidad emocional es evidente, pero resulta más complejo adivinar la creencia o el pensamiento que la sima esconde. En principio, hay muchos autores que sostienen la idea de que nuestra especie es la única con capacidad simbólica. Bajo ese ángulo, la verdadera sorpresa de nuestra investigación sería otra: si pudiésemos confirmar los indicios de que se trata de un comportamiento de carácter ritual, estaríamos demostrando que ha habido otras especies, aparte de la nuestra, que han tenido esa consciencia, esa capacidad de establecer símbolos, nociones y creencias. Dicho así, puede parecer intranscendente. Sin embargo, se trata de un hallazgo de enorme envergadura que nos obligaría a modificar conceptos muy arraigados. Piénsese que estoy hablando de una especie inteligente que ni siquiera está en nuestra línea evolutiva. Nada parece más sugerente, y sin embargo, en busca de una posibilidad similar, hay quien sondea el espacio exterior, persuadido de que hallará vida inteligente en otros planetas.

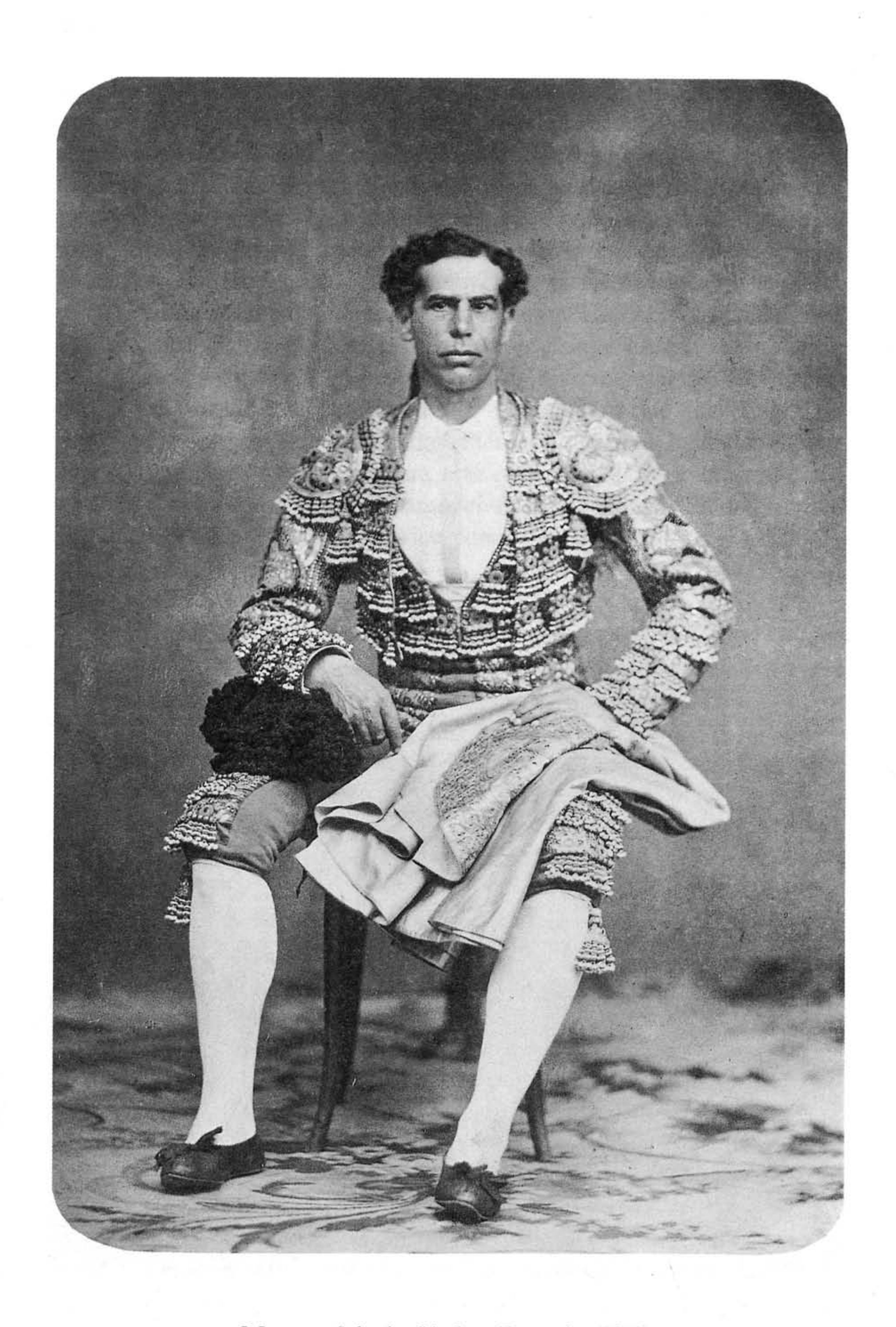
–Uno de sus ensayos, La especie elegida, *nos recuerda una empresa que usted detalla con apasionamiento: la búsqueda de ADN en fósiles neandertales, que ha servido para confirmar que su evolución y la nuestra fueron independientes. Sin duda, la intuición literaria de Michael Crichton –y de otros como él– ya se ha encargado de rebasar las expectativas de este tipo de hallazgos, pero ¿podríamos pensar que de alguna manera el retrato genético ha de acarrear nuevos prodigios? ¿Será posible que desarrollen análisis de esa índole en Atapuerca?*

–La experiencia genética que aborda la novela *Parque Jurásico* es imposible. Teóricamente, no es viable recuperar ADN fósil de hace más de cincuenta o sesenta mil años. Sin embargo, disponemos de ADN mitocondrial de neandertales gracias a que la antigüedad de los restos es de treinta o cuarenta mil años. Sucede que, en el caso de los homínidos de la Sima de los Huesos, hablamos de una especie diez veces más vieja. No obstante, gracias a su buen estado de conservación, podemos intuir que se han preservado los aminoácidos y será posible hallar ADN. Lamentablemente, estas previsiones se topan con una dificultad: la búsqueda de ADN de homínidos fósiles se debe a laboratorios extranjeros, y aún está por ver si en España vamos a ser capaces de desarrollar las tecnologías adecuadas para afrontar un reto tan considerable. Sin duda, este desafío científico requiere, en principio, la existencia de fósiles viables –en España los hay–, y en segundo lugar, un planteamiento científico serio, ambicioso, bien dotado presupues-

tariamente. De otra parte, la investigación en España existe gracias a las universidades y a que ésta es una de las tareas de los profesores pero, por decirlo de una manera sencilla, todavía no hemos dado el salto que nos ha de situar en la vanguardia. Si establecemos comparaciones con nuestro contexto europeo, el dinero que acá se dedica a la pesquisa científica es muy poco. Después de veinte años de penurias, Atapuerca es muy conocida, le da prestigio a nuestro país y a nuestra ciencia, y además disfruta de una financiación digna. Pero en definitiva, quienes participamos en el proyecto compartimos los problemas estructurales de la ciencia española.

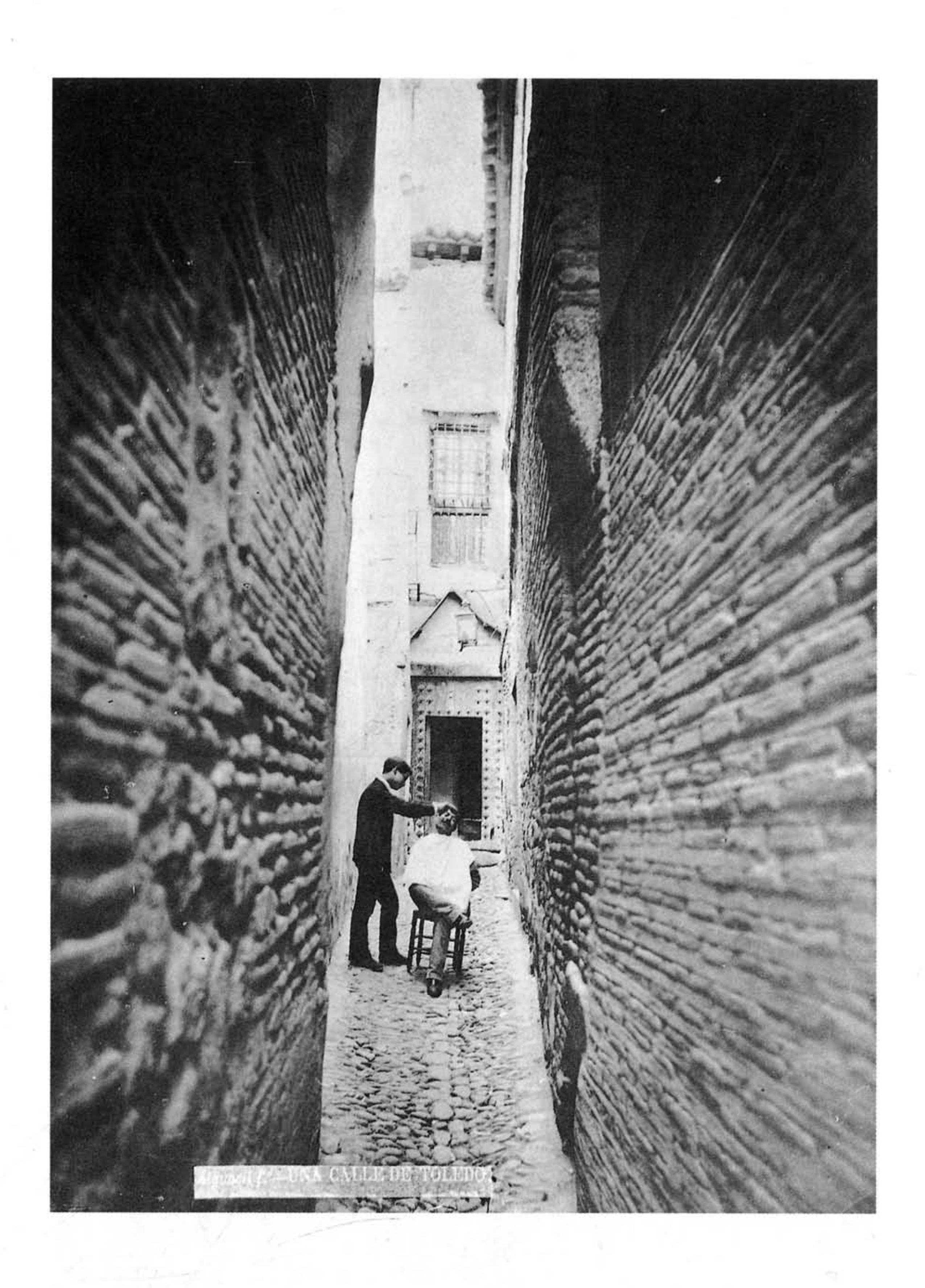


Esplugas: *Tipos populares valencianos* (hacia 1880).



J. Laurent: *Salvador Sánchez «Frascuelo»* (1879).

BIBLIOTECA



Casiano Alguacil: *Barbero en el Callejón de la Soledad* (Toledo, hacia 1880).

¿Hay vida (íntima) en Internet?*

Philippe Lejeune (París, 1937) es conocido en España por el «pacto autobiográfico» (*Le pacte autobiographique*, 1975), definición trascendental para los estudios sobre la autobiografía de los últimos 25 años, incluso para los que la impugnan y rechazan, pues de alguna manera resitúan y definen sus posturas frente a la de este profesor francés. A la vista de los reparos y críticas y de las inevitables reducciones que toda definición implica, el propio Lejeune fue remodelando su teoría sobre la escritura autobiográfica en los libros que siguieron (*Je est un autre*, 1980, y *Moi aussi*, 1986) hasta no dejar prácticamente ningún cabo sin atar ni territorio sin explorar. Todos menos uno: el diario íntimo.

Por eso, en los últimos diez años sus investigaciones están dedicadas, casi exclusivamente, a la práctica del diario íntimo (él prefiere llamarlo personal), no a los diarios editados, sobre los que ya existen en Francia algunos libros destacables, sino a la escritura y las circunstancias que rodean a los diarios de la gente común, ese inmenso territorio subterráneo y escondido que se podía imaginar, pero del que no se tenía ninguna constancia. Esta línea de investigación se propone revelar la verdadera extensión y significado de esta «escritura ordinaria» más allá del exiguo número de los diarios publicados para catalogarla, archivarla y estudiarla con una metodología interdisciplinar, en la que los estudios literarios se sirven de la historia, de los procedimientos de la sociología y de la antropología cultural. Primero sondeó dicha práctica en la Francia actual (*«Cher cahier...»*, 1990), después en las «jovencitas casaderas» del siglo XIX (*Le moi des demoiselles*, 1993) y en *«Cher écran...»*, el libro que cierra de manera coherente esa búsqueda, se ocupa del diario en el ordenador y del diario abierto en Internet.

En realidad este trabajo recoge dos investigaciones diferentes, si bien muy relacionadas. En la primera, se plantea una de esas cuestiones que desde fuera podría parecer asunto menor o prurito de especialista: ¿qué implica utilizar el ordenador para llevar diario? Lejeune sostiene que el soporte no es algo banal, pues no es un mero instrumento, sino un asunto central en la modulación de la intimidad y en el propio «yo» que el diarista descubre o construye, al fin y al cabo, a través de la escritura. Si en *«Cher cahier...»* había comprobado que el soporte mayoritario de la práctica diarística común era el cua-

* Philippe Lejeune, *«Cher écran...» Journal personnel, ordinateur, Internet*, París, Seuil, coll. «La couleur de la vie», 2000, 444 pp

derno en sus diferentes formas y que ninguno de los diaristas encuestados utilizaba el ordenador, en este último libro, Lejeune quiere saber si se utiliza el ordenador para llevar diario y si se modifica por esto la manera de llevarlo. Uno de los hallazgos es la resistencia que encuentra el ordenador como soporte del diario entre los mismos que lo utilizan para esto, como si no acabase de aceptarse en un espacio tan «íntimo», como si se viese todavía demasiado «artificial» frente a la supuesta «naturalidad» de escribir en un cuaderno las cosas más personales, olvidando, argumenta Lejeune con humor, que el ordenador se enciende y se apaga, responde si le preguntamos, ronronea... y hasta se queja. Sin embargo, augura que la versatilidad funcional y las múltiples posibilidades de éste acabarán por desplazar a todos los soportes, como el tratamiento de textos de hecho ya ha sustituido a la máquina de escribir.

Pero más allá de la naturalidad o artificialidad, el uso del ordenador obliga a revisar y, hasta cierto punto, pone en entredicho algunos aspectos de la práctica diarística tenidos por imprescindibles. El diario tradicional rechazaba la idea de la corrección, y cuando esto sucedía, quedaba la huella de la tachadura. Los diarios en el ordenador, por el contrario, introducen la posibilidad de retocar, cambiar y trabajar el texto indefinidamente y sin que se note. La posición de Lejeune, derivada de su práctica personal, representa una síntesis de ambas posturas. El tratamiento de textos permite borrar una cacofonía, probar con otra palabra, cambiar una frase o elegir la palabra precisa sin «pentimento». Todos los cambios –dirá Lejeune– son válidos... si se hacen en el día, si dejan expresión de lo que se pensaba en aquel momento. Es decir, con las correcciones del día el texto no pierde su valor testimonial, permite dejar un documento «histórico» de lo que se vivía y de cómo se vivía. Si por una parte el ordenador permite mejorar y matizar lo escrito de manera espontánea, por otra refuerza aún más su ya marcado carácter virtual, sobre todo si no se imprime y el diarista sólo lo lee en pantalla. El cuaderno o los folios le daban una corporeidad, una presencia, mientras que el disquette o el disco duro del ordenador lo vuelven prácticamente invisible, contagiando quizá su virtualidad al yo. Para éstos la pantalla resulta más íntima que el papel.

La segunda parte del libro está dedicada a los diarios francófonos en Internet y es el resultado de la «navegación» de un mes por los diarios de la Red. Lejeune reproduce su diario de campo, un verdadero cuaderno de bitácora de su navegación electrónica. Antes de comenzar el «viaje» Lejeune tenía sobre los diarios cibernéticos una idea hecha de prejuicios (autocensura, enmascaramiento, fatuidad, cháchara frívola o superficial), que se va desvaneciendo poco a poco en cada uno de los hallazgos

y en el intercambio de «e-mails» con los diaristas, hasta que se produce su definitiva «conversión» en este particular camino de Damasco, cuando lee el *Mongolo's Diary (almost)*, verdadera estrella de los diarios estudiados, y el que más ampliamente se reproduce en la antología de nueve que Lejeune publica también en este libro. La lectura le hizo caer el velo de los prejuicios, pues muchos de éstos, más allá de ser un parloteo insustancial, dan sobradas muestras de reflexión y preocupación sobre el mundo y sus problemas.

Lejeune, que destaca la dificultad del terreno estudiado, la rapidez con que cambia, su desarrollo escaso todavía o su tendencia a organizarse en «círculos», renuncia a cualquier conclusión definitiva sobre un terreno tan móvil, pero hace balance de sus descubrimientos, comunica las sorpresas agradables y también las dudas. Frente al diario tradicional, Internet introduce la posibilidad de una transmisión instantánea (basada en otro concepto de tiempo que no puede aguardar la demora forzosa ni la maduración y acumulación paulatinas de la práctica tradicional). La difusión *on line,* en teoría ilimitada a todo el mundo e interactiva entre autor y lector vía «e-mail», convierte de hecho una escritura personal y solitaria en un diálogo inmediato y cómplice. Los intercambios entre los diaristas, sobre todo del mismo «círculo», son numerosos. Se leen entre ellos, aparecen en los diarios de los otros, comentan las entradas de los demás, contestan a sus lectores, se influyen y se relacionan a través de encuentros «reales». Es lo que Lejeune llama la «convivencialidad» de los diaristas de la Red. De hecho los enmascaramientos o los pseudónimos utilizados por los diaristas, que en principio parecerían contradecir la regla básica del «pacto autobiográfico», esconden su identidad sólo a medias, pues el «e-mail» no lo permite totalmente. Son máscaras pensadas para protegerse de sus próximos o conocidos y del público general y se aseguran la trasmisión selectiva del diario entre los afines. La difusión electrónica del diario patentiza, por extraño o paradójico que parezca, la necesidad de un destinatario o interlocutor en la construcción de la intimidad, de una mirada exterior, de una forma simpática de compartir lo vivido y de la aprobación en la forma de contarlo. En fin estos diarios demuestran que el actual concepto de lo íntimo está en mutación (y confiamos que alejado del uso zafio que muchos medios de comunicación hacen de él). Demuestran que nos hacemos y somos en relación con los demás. Lo íntimo no existe en sí mismo, sino como resultado de un diálogo con el otro, en el que de manera inevitable se mezcla y se superpone con lo privado y con lo público. Este giro hacia el otro no es una traición a los secretos del yo, sino el cumplimiento de su deseo más profundo, la comunicación con un

interlocutor amigo en la que el diario se convierte en una síntesis de la escritura íntima y de la epistolar. Como dice un diario que recoge Lejeune: «Yo diría incluso que esta transparencia me vuelve más fuerte. No me escondo, me expongo. Se ha convertido en mi liberación.» A manera de resumen, podemos destacar lo que anota Lejeune al final de su diario de campo: «Llevar un diario en el ordenador no es más artificial que en el cuaderno. Cambia simplemente la relación con la escritura. (...) Internet abre un nuevo modo de comunicación que desplaza las distinciones a las que el papel nos había habituado hasta el punto que temíamos poder perder allí nuestra alma».

Post-scriptum. Un libro sobre los diarios en Internet no podía acabar sobre papel, sino en la Red misma (¡nobleza obliga!). Quince días antes de aparecer en las librerías, y durante los meses de octubre y noviembre de 2000, Lejeune llevó un diario a manera de epílogo abierto sobre las expectativas personales, las reacciones de acogida, la continuación de la investigación o la cita «real» en el Pont des Arts sobre el Sena con Mongolo, verdadero «héroe» de este «viaje». Lejeune lo puso en su página web, «Autopacte», y allí se puede leer todavía. Es hasta hoy la última entrega de un excelente, ameno y sugerente trabajo, que queda por ahora necesariamente abierto.

Manuel Alberca

De un extraño rigor*

Quizás sea el concepto de sustancia en la formulación de Spinoza uno de los más característicos de la tradición occidental: «Aquello que es en sí y se concibe por sí; esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa». Una completud perfecta cuya única forma sería Dios pese a que, equivocadamente, también los hombres tienden a pensarse a sí mismos como sustancias. Alimentados también de un *conatus:* perseverar en el ser. La sustancia, en definitiva, como una perfecta esfera parmenídea de la que intentamos hallar formas –más allá de Dios como metáfora– en el sujeto o en el lenguaje. Todos ellos, por seguir aludiendo a Spinoza, como distintos atributos de la esencia. Mejorar el conocimiento sería también hacerse conscientes de la trabazón interna que constituye la homogeneidad.

Una completud interior capaz de alcanzar la forma de un sistema tal como ocurriría en la ciencia. No

* *Maurice Blanchot.* El instante de mi muerte – La locura de la luz. *Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego, Madrid, Tecnos, 1999;* La bestia de Lascaux - El último en hablar. *Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego, Madrid, Tecnos, 1999;* La comunidad inconfesable. *Traducción de Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 1999.*

puede extrañar por tanto, señala Blanchot en uno de sus textos, que la cultura esté ligada al libro o, más precisamente, a la ley del libro en la que se articularía la presencia de un significado, de un significante y de un sistema de relaciones. Donde el lector puede perseguir la huella de la presencia de un autor personal hasta encontrar el sentido de lo que éste quiere decir. De ahí que Sócrates, según Blanchot, rechace tanto la escritura, la palabra sagrada, o el silencio en la medida en que parecen remitirse a lo impersonal en vez de a hombres concretos preocupados por la verdad.

¿Cómo hablar de Blanchot si precisamente su escritura quiere impugnar la ley del libro a la que nos referíamos anteriormente? ¿No es contradictorio preguntarnos por la intención de su obra? ¿No resulta paradójico atribuir a su obra –que quiere ser una «desobra»– un sentido, identificar constancias en las que una serie de términos –afuera, ausencia, diseminación...– remiten a unos significados que, por serlo, tienen una cierta homogeneidad? No es difícil, en efecto, constatar una serie de repeticiones casi obsesivas. En último término, se desea escapar a la homogeneidad del ser, a la «afirmación de lo Mismo», sea este concebido como Dios, libro, sujeto o autoridad. Ahora bien, la tendencia a la repetición es constitutiva, como vieron Freud o Musil (Blanchot cita al primero), del grupo humano ordinario al que le resulta, además, incómoda la heterogeneidad, la novedad, en definitiva, lo que no acaba de encajar.

De esta forma, la desobra de Blanchot modificando rasgos fundamentales de la cultura, persigue construir una nueva modalidad de discurso que, sin embargo, no quisiera definirse únicamente como movimiento de negación. «Nunca la ausencia del libro se concibe sólo a partir del libro y como su única negación». Quiere ser, sí, desconstrucción, disolución del discurso homogéneo de la cultura. Pero quiere, también, contribuir a nuevo tipo de escritura, al «libro que vendrá» (tal como se titula uno de los suyos). Escritura que se ha autodefinido como «desconstrucción de la obra» en búsqueda de una escritura por venir que rechaza los significados fijos y persigue heracliteanamente no un fijar, un decir, sino una indicación. Quizás Blanchot no esté lejos de la dualidad «pensar poético» / «pensar racional» (Giambattista Vico y Antonio Machado, por ejemplo) cuando se refiere a dos direcciones diferentes: «el lenguaje del pensamiento y el lenguaje que se despliega en el canto poético». Alentar la homogeneidad o la heterogeneidad. El primero persevera en la búsqueda de la verdad y hace posible la intersubjetividad; el segundo lo halla Blanchot en la palabra pura que da sentido a lo sagrado, la cual se manifiesta en obras poéticas como las de René Char o de Paul Celan. En ese

segundo caso, se desdeña la completud y se insiste en la libertad del afuera. Una escritura, como afirma Celan de la suya propia, que apunta «a lo Abierto, lo vacío, lo libre». De ahí la afinidad que Blanchot reconoce con la suya propia. Pues se halla siempre en camino, haciendo difícil la intersubjetividad, pues la impersonalidad de este lenguaje que habla sin sujeto reniega de la ley del libro. Se constituye como sombra de esa cultura que desconstruye al tiempo que la completa. Ésta es, a mi juicio, la pretensión, que a veces roza lo exagerado, el tic lingüístico («la pasión»), el malditismo, como cuando afirma que sólo de lo prohibido puede venir lo que hay que decir. O, como se transparenta, en el relato de Marguerite Duras que Blanchot glosa largamente en uno de sus textos.

En la base del discurso hay también una concepción antropológica –coherente con la ontológica a la que aludía anteriormente–, antiespinoziana, la interrupción de «la pretensión de perseverar siempre en el ser», la aspiración a salir de sí mismo. Una negación de la sustancia ya que, de acuerdo con Bataille, el ser está regido por un principio de insuficiencia que no busca ser corregido, sino que persevera en la incompletud. De ahí que los modos del ser comunitario no constituyan sino ilusiones. Quizá con Spinoza errores, ilusiones, de la imaginación.

Rafael García Alonso

Epistolario de Julio Cortázar*

Julio Cortázar (1914-1984) es un nombre que siempre despierta interés. Sus cuentos, novelas, poesía y ensayos, dan testimonio de una habilidad en verdad encomiable, extremadamente rigurosa y coherente. Desde aquel Cortázar recién llegado a París en el 51, fecha en la que edita su primer libro de cuentos, *Bestiario* (en ediciones semisecretas había publicado un conjunto de sonetos, *Presencia*, y un poema dramático, *Los Reyes*), hasta el último de los años ochenta, tan convencido del castrismo e implicado de un modo total en la causa del movimiento sandinista y en las cuestiones relativas a los derechos humanos del Tribunal Bertrand Russell, media –con títulos tan referenciales para la literatura en castellano como *Rayuela*– la práctica fructífera de varios decenios de una actividad literaria y social casi incansable. De su hacer como escritor, ahí quedan los testimonios

* *Julio Cortázar, Cartas*. Alfaguara, 2000. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. Tres volúmenes. 1838 páginas.

de esos miles de páginas. Podemos, sin dificultad, rastrear su recorrido, buscar las relaciones de su literatura con el mundo y de su mundo con la literatura. Ahora se nos brinda la oportunidad de completar ese esquema, ya que en Argentina y en España acaba de ver la luz una amplia muestra de su epistolario completo. Hablamos de tres densos (y apetecibles) volúmenes, organizados por Aurora Bernárdez y con el auxilio de Gladis Yurkievich.

¿Por qué resulta atractivo un epistolario? Sencillamente porque ilumina, porque a través de él podemos, ahora sí, armar con mayor propiedad la figura del autor en cuestión. Nos facilita datos, fechas, menciones a sucesos, personas, etc, por los que nos resulta más fácil detectar el pulso de su espíritu. Viene a ser, como señala Saúl Yurkievich en el acertado y comedido prólogo, su mejor autobiografía. Señalemos, en esta línea, que la única biografía que hay sobre Cortázar, escrita por Mario Goloboff y editada por Seix Barral Argentina, de la que ya nos ocupamos en estas páginas, aún no es posible encontrarla en librerías españolas, tras dos años de su fecha de edición.

El epistolario está estructurado cronológicamente. El primer volumen integra 198 cartas escritas entre 1937 y 1963; el segundo cuenta con 258, escritas desde 1964 a 1968; y el tercero 276, fechadas desde 1969 hasta 1983. A ello se suma una *addenda* con cartas de Jaime Alazraki, Jean L. Andreu y Juan Carlos Onetti. La edición, además de presentar un índice inicial preciso (hubiera sido oportuno dar en éste alguna entrada en cada carta para facilitar claves temáticas al lector) y otro onomástico utilísimo, cuenta con un listado de referencias biográficas ordenado alfabéticamente. Conviene matizar, al mismo tiempo, que no nos hallamos frente a la edición crítica de un epistolario, dado que las cartas no vienen apoyadas, salvo contadas excepciones, por notas a pie de página, sino que nos encontramos ante ese poco más de setecientas misivas impresas tal como las escribió el propio Cortázar. Se trata, pues, de un trabajo muy saludable y de manejo sencillo. A este respecto, por ampliar información, podemos recordar la edición, ésta sí crítica, que la profesora Mignon Domínguez realizó para Sudamericana sobre determinadas cartas que Cortázar escribió, entre 1939 y 1945, a su antigua compañera de claustro del Colegio Nacional de Bolívar, María de las Mercedes Arias. El libro de Domínguez, del que ya dimos cuenta en *Cuadernos Hispanoamericanos* –y que sigue ilocalizable en España–, es también de sumo interés para aquel lector que quiera indagar y profundizar especialmente en el Cortázar jovencísimo, apenas egre-

sado de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta.

¿De qué hablan y a quiénes van dirigidas estas cartas? Hablan de la vida y sus implicaciones. Es decir del arte, de la muerte, del recuerdo, de los viajes, del jazz, de la guerra. Tratan de literatura, de cine, de política, de la amistad, de la soledad del escritor, del tedio provinciano, de la esperanza en una América Latina separada del despotismo y de cuanto nos rodea en nuestro quehacer cotidiano. Esa es la grandeza de todo epistolario: su inicial y explícita capacidad para proyectar los intereses de quien escribe libre del compromiso que exigen las otras fórmulas literarias sujetas al mercantilismo. Más todavía en alguien como Cortázar que redactaba sus misivas sin condición formal alguna: «Perdóname las innumerables faltas de estilo, pero no pienso hacer borrador y pasar luego en limpio la carta. Te escribo directamente, ya que no me preocupa el temor de tanta gente que está a la espera de que se publiquen, en la edición de las 'Obras Completas', las correspondientes colecciones epistolares» (dirigida a Eduardo A. Castagnino, en 1937).

Por lo demás, la relación de receptores de estas cartas es larga (no entro en el índice onomástico, que es abrumador), de los que cito sólo algunos a manera de ejemplo: Mercedes Arias, Luis Gagliardi, Lucienne C. de Duprat, Fredi Guthmann, Damián Bayón, Ana María Barrenechea, Kathleen Walker, Francisco Porrúa, Sara Blackburn, Joaquín Díaz Canedo, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Sara Facio, Graciela de Sola, Julio Silva, Roberto Fernández Retamar, Italo Calvino, Eric Wolf, Jaime Alazraki, Claribel Alegría, Jaime Salinas, Haydée Santamaría, Saúl Sosnowski, Miguel Otero Silva, Herminia Descotte de Cortázar, Saúl Yurkievich, Carol Dunlop, Ángel Rama, Mario Muchnik y varias decenas más, todos ellos nombres que se ajustan al recorrido de la propia vida de Cortázar.

En este sentido, si quisiéramos acoplar dicho mosaico, sería necesario subrayar las tres etapas vitales, como mínimo, de Cortázar. A saber: la primera –obviando su infancia y adolescencia en Banfield– se correspondería desde sus tareas docentes de maestro de letras (enseñanza secundaria) en Bolívar y Chivilcoy, a mediados de los años treinta, y su estadía como profesor universitario (aun careciendo de dicho título) en la entonces joven Universidad de Cuyo (Mendoza) hasta finales de los cuarenta, momento en que, por razones ligadas al peronismo efervescente, renuncia a la cátedra de Cuyo y regresa a Buenos Aires para trabajar en la Cámara Argentina del Libro. Es éste un período en el que los des-

tinatarios de sus cartas se mueven o se han movido en ese ámbito (Gagliardi, Castagnino, Arias, Duprat). Éste es un Cortázar, en especial, poeta. Sus preocupaciones giran alrededor del hastío provinciano y nos dan un perfil energético pero frustrado por los límites sociolaborales en que se encuentra. La segunda etapa responde ya a París, desde principios de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta (Guthmann, Barrenechea, Lezama Lima, Porrúa, Vargas Llosa, Piñera), lo cual nos ofrece el Cortázar más solipsista. El descubrimiento de París y sus cafés, su rastreo palmo a palmo y la soledad deseada, que se traducirá en años de notable producción narrativa. Por último, el tercer bloque, que iría desde los años setenta hasta su muerte, tiene que ver con su despertar político (Fernández Retamar, Rabassa, Santamaría, Viñas, García Márquez, Muchnik), pero también es su ruptura amorosa (1979) con Ugné Karvelis (que había desplazado a Aurora Bernárdez conforme la militancia política de Cortázar fue afilándose) y su emparejamiento con Carol Dunlop.

Comentar el tono de las cartas aquí recogidas es un ejercicio innecesario, por conocido: no sé de nadie que haya hablado o escrito mal de Cortázar. Siempre lo he oído ensalzado, por su humildad y por ese don que tenía para ser querido y respetado, querencia y respeto desde los que él se entendía con la gente. Eso se aprecia en las cartas. Concluyo con un fragmento que obedece a ese color de los textos que menciono y que reproduce el propio espíritu de Cortázar. Va dirigido a su madre («Mamita querida») y a su hermana Ofelia, está fechada en noviembre de 1982. Les informa de la muerte de su esposa Carol Dunlop, con quien hoy está enterrado el propio Cortázar en el cementerio parisino de Montparnasse: «Carol se me fue como un hilito de agua entre los dedos el martes 2 de este mes. Se fue dulcemente, como era ella».

Miguel Herráez

Pablo Palacio en la Colección Archivos*

Desde hace varios años la Colección Archivos de la Unesco ha venido recuperando o reiterando el canon de la literatura latinoamericana. A su vez, sigue construyendo otra versión de ese interminable registro de obras valiosas, sobre todo para el siglo veinte. Naturalmente, cada lector propone su contracanon, pero el hecho más evidente, como se ha dicho en varias ocasiones, es que la Colección Archivos está a la par de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard en su propósito de proveer ediciones definitivas y fiables de varios clásicos latinoamericanos. Sin embargo, la Colección Archivos va mucho más allá del formalismo y legitimación típicos de la Bibliothèque de la Pléiade, como se nota en una de sus dos más recientes ediciones críticas, las *Obras completas* (París/Madrid: ALLCA XX, 2000) del ecuatoriano Pablo Palacio, coordinada por Wilfrido H. Corral.

* *Pablo Palacio,* Obras completas, *edición Wilfrido Corral, Archivos, Madrid, 2000.*

Para países pequeños como el Ecuador, del cual Archivos sólo ha publicado otro tomo, la internacionalización de sus autores, patente en el caso de uno oficialmente subestimado durante la mayoría del siglo veinte, esta publicación es de incalculable importancia. Al fin la obra de un ecuatoriano se ubica en el lugar que le corresponde, muy distanciada de las envidias e intrigas ideológicas nacionales que, como explica Corral en su «Introducción del Coordinador», imposibilitaron una evaluación objetiva de Palacio y su obra. Éste publica los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* (cuentos) en 1927, el mismo año en que sale su *Débora,* novela. En 1932 da a la imprenta su *Vida del ahorcado* (Novela subjetiva), y hasta mediados los años treinta publica algunos ensayos y su traducción (de una edición francesa) de los fragmentos de Heráclito.

Palacio, originario de Loja, no publica más durante su vida, y muere en Guayaquil de causas poco determinadas más allá de la chismografía tendenciosa. Desde entonces él y su obra sufren varias «muertes», y la publicación nacional de otras *Obras completas* en 1964 y 1998 no causa otra cosa que intentos de asesinato de un autor que no termina de resucitar.

Corral incluye en su edición todos los textos de Palacio, y la totalidad de ellos ocupa unas doscientas cin-

cuenta páginas, como una especie de Rulfo de los años veinte y treinta. La comparación con Rulfo es sólo una marca de lo que significa recuperar a Palacio, un autor «menor» de obra mayor. Leído ahora, cuando la misma Colección Archivos ya ha recuperado a autores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Mario de Andrade, Arévalo Martínez, Pessoa y varios otros cuya obra prepara esa colección, todos esos autores encuentran su par en Palacio, no éste en ellos. Hay que expresarlo así porque uno de los numerosos resultados felices del Plan General de Edición de Archivos ha sido rescatar a autores «raros» y conseguir armar equipos con los críticos más respetados del latinoamericanismo. Presentadas así, las obras de Palacio permiten poner en perspectiva el oficialismo de la historia literaria del continente, como también las intenciones foráneas de redefinir una literatura que, después de todo, requiere un conocimiento más localizado.

Corral ya había contextualizado, en esta misma revista [N.° 557 (Noviembre 1996)], su visión del «raro» de los años en que publican Palacio y su cohorte, y es desde esa perspectiva que su introducción desmenuza cómo esta obra obliga a valorar propiamente a gran parte de la nómina dada arriba, o por lo menos a cuestionar las apreciaciones siempre desmesuradas con que la crítica literaria recibe al autor «otro». La opinión de Corral está acompañada de la de Ruffinelli y Jutrik, críticos reconocidos por sus medidos entusiasmos. La inclusión de los más reputados intérpretes ecuatorianos de Palacio, desde Benjamín Carrión (su descubridor) al comprometido y malogrado Agustín Cueva (quien retoma polémicas inconsecuentes), y de capítulos actualizados de la crítica española María del Carmen Fernández (autora del primer libro sobre Palacio), hacen del «Dossier de Recepción» un modelo nuevo, porque para esa sección de las ediciones existe la tendencia al relleno y la exhaustividad, sobre todo si el autor es menos conocido. Para estos componentes, típicos de la Colección Archivos, Corral ha optado sabiamente por calidad más que por cantidad, manteniendo un equilibrio entre crítica establecida y críticos con mucho nuevo que decir en su manera de conceptualizar la literariedad.

Todo lo anterior se construye como una casa de varios pisos, ventanas y recovecos, de los cuales entra y sale la obra de Palacio. Es esta estructura abierta, aparentemente calculada por el orden en que se presentan los textos críticos, lo ejemplar de estas *Obras completas* de Palacio, y lo que deja bien atrás a otros intentos de construir una edición crítica como una casa tomada *a priori*. Es obvio que en edicio-

nes de este tipo el autor debe sobresalir, pero con el estado actual de la interpretación y la teoría se ha tendido a rematar al autor, a convertirlo en excusa, o a relegarlo. En este tomo ocurre todo lo contrario, hay un cuidado extremo por no perder de vista a los especialistas o a los lectores comunes y cultos, y en las secciones «Historia del texto» y «Lecturas del texto» sobresalen los ensayos de Adriana Castillo de Berchenko, Leonardo Valencia Assogna y Pierre López.

Al concentrarse en el efecto del «padre» (literario) sobre un escritor subsecuente, Valencia Assogna, joven novelista y ensayista ecuatoriano, en verdad resume sagazmente las luchas nacionales entre compromiso y esteticismo. Éstas mantuvieron y en ciertos casos siguen manteniendo la literatura ecuatoriana condenada a un lugar secundario, no por su calidad intrínseca, que puede ser mucha, sino porque los contrincantes no han podido ver más allá de sus propios intereses o del exotismo que vende bien sólo entre el público que quiere mantener a la literatura latinoamericana como refugio para su mala conciencia. Castillo de Berchencko (respecto a los poemas y cuentos) y López (de las novelas) se ocupan respectivamente de renovar la visión actual esos géneros de Palacio, probando a la vez que aún un escritor no canónico casi inmediatamente es víctima de los clichés interpretativos del momento en que se lo lee. El trabajo de los colaboradores es particularmente útil, necesario, y Corral cede elegantemente ante ellos al mostrar cómo renuevan la visión de Palacio. Por ende, es la obra de Palacio lo que siempre salvará a su autor, y con ésta al fin tenemos una edición confiable y distribuida en todos los países del mundo, condición que nunca antes la había beneficiado.

Relatos como «La doble y única mujer» (por su cuestionamiento de las vertientes epistemológicas del «yo»), «Un hombre muerto a puntapiés (ahora incluido más y más en antologías del cuento hispanoamericano), son geniales, insuperables. El último, cuya primera versión es de 1926, logra adelantarse a varias modas (según la crítica de la tercera parte del siglo pasado), al textualizar la otredad homosexual, parodiar el discurso jurídico, atribuirle protagonismo a la ciudad, usar coloquialismos y disposiciones tipográficas atrevidas, y sobre todo al hacer de la autoconciencia narrativa el hilo que mantiene el relato. Otros relatos, como «El antropófago», «El cuento», «Un nuevo caso de *mariage à trois*» y «Comedia inmortal» no sólo añaden al sinnúmero de características que hacen de Palacio un adelantado de los adelantados, sino que apuntan a la necesidad de mantener lo literario en la creación de

cualquier desplazamiento o intransigencia ante los géneros y sus convenciones, y como irritante para la crítica actual.

Si para todos los textos anteriores Corral ha contribuido con notas explicatorias, su trabajo como redactor cuidadoso es mucho más patente en los ensayos. Sin alarde de erudición, y con intención aparentemente intertextual (ya que frecuentemente los conecta al resto de la narrativa de Palacio) el coordinador ilustra la riqueza escondida y hasta esta edición sólo intuida para esos ensayos y toda esta obra. Tal vez lo más importante (y se comprueba en la falta de mención de ello hasta en la crítica incluida en esta edición) es el argumento que Corral lleva de su introducción a sus notas: de que no se ha tomado en cuenta lo importante que es la traducción que llevó a cabo Palacio de los fragmentos de Heráclito para entender la conceptualización de su narrativa. Es más, se podría argüir que sólo con esa consideración se podrá llegar a una estimación más profunda de las complejas novelas cortas de Palacio.

De ellas, *Vida del ahorcado (Novela subjetiva),* correctamente llamada «la primera ficción metaficticia latinoamericana» por la crítica más autorizada, convierte en reiterativa la fascinación actual por encontrar hoy una obra con la cual se pueda ilustrar el desmedido interés en el «sujeto» y el andamiaje pseudopsicológico e «interdisciplinario» que lo sustenta. Por eso, llamar a Palacio «vanguardista» es insuficiente, y similar, etiquetar a Borges como «cuentista». Mucho se ha escrito sobre cómo el argentino renueva totalmente el desplazamiento de géneros para crear híbridos insólitos. Ahora, y como queda constatado en dos «ensayos» de Palacio (en verdad, sólo seis años menor que Borges), «Sentido de la palabra *verdad»* y «Sentido de la palabra *realidad»,* se tendrá que volver a leer al argentino. En conclusión, esta edición es ejemplar y necesaria, conceptualmente versátil, y cabe agradecer a la Colección Archivos el seguir publicando obras de países que no se han adherido a su encomiable propósito.

Caridad Ravenet Kenna

Historia de una dinastía peculiar*

La historia de los Borbones está íntimamente entrelazada con la historia de España. No sólo porque el trono español estuvo ocupado durante la mayor parte de los últimos trescientos años por monarcas pertenecientes a la Casa de Borbón, sino por el indudable protagonismo de la Corona en muchos de los procesos históricos que marcaron de una manera decisiva el desarrollo de la historia de nuestro país durante este periodo.

La historia de los Borbones españoles reviste, por tanto, una gran complejidad derivada de la profunda interrelación de esta familia con la historia moderna y contemporánea de España. En este sentido, la reciente publicación por una prestigiosa editorial madrileña de un extenso estudio histórico acerca de esta dinastía presenta un interés indudable. *La Casa de Borbón* está a caballo entre la biografía individual y la colectiva. El libro analiza la trayectoria de los Borbones españoles a través de diversos capítulos monográficos dedicados a cada uno de los monarcas de esta dinastía. La obra, que presenta un breve estudio introductorio acerca de los orígenes históricos de la Casa de Borbón, aborda de manera paralela la historia de los Borbones de Francia y Nápoles y sus relaciones con sus parientes hispanos. Un capítulo sobre la historia de la restauración borbónica en la persona del actual monarca español cierra la obra.

La Casa de Borbón traza, pues, un panorama completo pero fragmentado de la compleja historia de los Borbones en España. La metodología seguida en la elaboración de cada uno de los capítulos ha sido muy similar. La biografía de cada monarca comienza con el proceso formativo previo al ascenso al trono y estudia brevemente los principales hitos de su trayectoria familiar y política. En primer término, las historiadoras que han realizado la obra analizan la vida de cada uno de los monarcas borbónicos dentro de su círculo familiar, prestando especial atención a las relaciones y conflictos entre los distintos miembros de la familia. El libro profundiza en diversos aspectos de la vida en la Corte, sin detenerse ante detalles escabrosos, como los informes médicos relativos a los periodos de desequilibrio mental de Fernando VI o la escandalosa vida amorosa de Isabel II.

* *María Victoria López-Cordón, María Ángeles Pérez Samper y María Teresa Martínez de Sas,* La Casa de Borbón, *Madrid, Alianza Editorial, 2000, 2 vols., 751 págs.*

La obra enmarca los distintos estudios biográficos en el contexto político interno y externo de la época, lo que lleva a las autoras a tratar de analizar el papel jugado por los distintos Borbones en los principales acontecimientos políticos del periodo. Esta es, sin duda, la faceta más interesante del libro, ya que permite que nos aproximemos a la trayectoria política de cada uno de los monarcas borbónicos a partir de los factores que, en cada caso, condicionaron su actuación. En este sentido, el libro estudia las diferentes circunstancias históricas que condicionaron la respuesta del monarca de turno hacia los intentos de diversos sectores político-sociales para redefinir el papel político de la Corona.

Desde esta perspectiva, la obra aporta algunas claves que facilitan una mejor comprensión de los factores que llevaron a varios de estos monarcas a adoptar unas posiciones y no otras hacia los procesos históricos que les tocaron vivir. En este marco, *La Casa de Borbón* analiza críticamente varios pasajes conflictivos de la historia más reciente de la dinastía, como la actitud profranquista de Alfonso XIII y del conde de Barcelona durante la Guerra Civil Española y su ambigua relación con el dictador. Lejos de tratar de ocultar o distorsionar estos episodios, como resulta habitual en la mayoría de las biografías oficiales o semioficiales de la familia real publicadas en los últimos años, María Teresa Martínez de Sas sitúa a los mismos en su contexto explicativo particular.

El libro no permanece al margen de uno de los debates más candentes que se desarrollan en el campo de la historia biográfica: la polémica en torno a la incidencia real de las decisiones individuales en los procesos históricos. *La Casa de Borbón* presta especial atención a las decisiones personales de los monarcas estudiados y a la influencia sobre el trono de aquellos ministros y parientes que constituían el círculo de confianza de cada uno de estos reyes. Las autoras tratan de profundizar en estos aspectos para explicar determinadas actitudes de los monarcas estudiados. No obstante, si bien este modelo de análisis resulta útil para comprender la mecánica de las políticas dinásticas en los periodos de absolutismo regio del siglo XVIII, no puede aplicarse sin grandes reservas a las relaciones, mucho más complejas, de la Corona con los distintos actores políticos durante los dos últimos siglos, como en algunos casos se pretende. En este sentido, la principal crítica que se puede hacer a *La Casa de Borbón* es el excesivo personalismo de algunos de sus análisis históricos, que lleva a las autoras a desatender el estudio de las relaciones del monarca con los distintos grupos de presión y la influencia de éstos en determinadas decisiones regias.

Por lo demás, la obra presenta un excelente aparato crítico. María Victoria López-Cordón traza en el prólogo un completo estado de los estudios biográficos en torno a los distintos monarcas borbónicos y realiza un interesante estudio crítico de las fuentes disponibles para cada periodo, complementado por la bibliografía existente al final de cada capítulo. La autora plantea con acierto el problema representado por el dudoso rigor de parte de las fuentes disponibles para el estudio de algunos de estos monarcas y alerta a los lectores del peligro de caer en los mitos y estereotipos que a menudo se han ido creando en torno a los mismos.

La Casa de Borbón cuestiona o matiza algunos de dichos estereotipos y, en definitiva, si bien deja planteados numerosos interrogantes que deberán ser resueltos por estudios posteriores, profundiza en muchas de las cuestiones relativas a la historia de esta peculiar dinastía y aporta una interesante visión de conjunto de la misma. Todo ello hace que esta obra constituya una valiosa aportación no sólo para el público en general, sino para los especialistas de la historia moderna y contemporánea de España.

Agustín Sánchez Andrés

El mundo encerrado*

Natália Correia, uno de los nombres más sobresalientes entre las páginas de reflexión y de creación literaria de la cultura portuguesa de estas últimas décadas, defiende el concepto de lo femenino como una característica constante en las diferentes formas de expresión lusitana. Justifica su tesis, desde un punto de vista más próximo a la antropología que a la historiografía literaria, a partir de la observación entre los diferentes géneros de reiterados intereses temáticos y tendencias estilísticas cuyos caminos hallan su punto de encuentro en el gusto por el autorretrato, la constante autobservación y la referencia a todo lo que constituye y limita el propio mundo. La aproximación a la cultura portuguesa desde esta perspectiva convierte la literatura en un narcisista espejo en el que Portugal se lee y en el que, uterinamente, se reencuentra. Desde el interés de la literatura portuguesa por su

* *Urbano Tavares Rodrigues,* Tiempo de Cenizas, *Traducción de Bego Montorio, Hondarrabia, Hiru, 2000. Hélia Correia,* Insania, *Traducción de Paula Santandreu Roget y Carlos Penela Martín, Hondarrabia, Hiru, 2000. José Rico Direitinho,* Breviario de las malas inclinaciones, *Traducción de Silvia Bardelás, Madrid, Siruela, 1999.*

pasado histórico para afirmar qué es Portugal y cuál fue su papel en la Historia hasta el consolidado género del diario no sólo como expresión de la intimidad sino como espacio de debate sobre la ficción y la verdad, aparecen constantemente pruebas escritas de esa postura hacia el autorretrato y la autonarrativa que Natália Correia entiende como un principio femenino.

Y a esta reflexión cabría añadir, para perfilar la tendencia hacia lo propio y hacia esta búsqueda de lo circular y lo referencial de la literatura portuguesa, que muchos de los escenarios en los que se desarrollan sus páginas de ficción se inscriben en espacios física y temporalmente cerrados. Son espacios no tanto claustrofóbicos como aislados, suspendidos en el tiempo de la memoria, recogidos en una aparentemente imprecisa ubicación geográfica, que actúa como campo de acción donde los autores pueden reflexionar sobre sus intereses e inquietudes. La dolorosa construcción del convento de Mafra saramaguiano, el reencuentro con la historia sin tiempo en *A Torre da Barbela* de Ruben A., el regreso a la historia propia en *O Delfim* de Cardoso Pires o en *Finisterra* de Carlos de Oliveira, son ejemplos de la necesidad de espacios cerrados que tiene la literatura portuguesa. Lo cerrado sirve para recordar, para cargar en el transcurso del tiempo el peso de la propia historia, para evocar y preservar, pero también sirve para crear un clima de *antirrealidad,* alegórico –de realismo onírico, según la definición de Carlos Reis–, donde desde la obra literaria se medita sobre la vida.

El espacio cerrado de Urbano Tavares Rodrigues en *A hora da incerteza* –sorprendentemente traducido en castellano como *Tiempo de cenizas* (Hiru, 2000)– es la tierra yerma de São Mendo, en un Alemtejo humilde y necesitado, a donde regresa el escritor Afonso acompañado de Adriana para enjuiciar una vida en común a destiempo marcada por la proximidad de la muerte. La pobreza de São Mendo actúa también como metáfora del consciente encierro en el interior de un cuerpo enfermo que siente con claustrofobia la lenta huida del aliento vital. Afonso vuelve al espacio de su infancia para despedirse de la vida, y la vida es Adriana, por eso el regreso es también metáfora de apertura hacia el influjo de la existencia, lo que da sentido y confirma los resultados de los actos vitales.

A hora da incerteza es una obra tensa sobre el deseo de amar el cuerpo joven para poder así amar la vida propia que se aleja. La sexualidad es el agarradero que le queda a Afonso para aferrarse al mundo y es asimismo el punto de unión entre la vida y la muerte. El deseo sexual enmarca la cruel meditación de Urbano Tavares Rodrigues sobre lo que no tiene retorno; de ahí la urgencia por conseguir ese cuerpo joven para acceder a una mínima posibilidad de plenitud, y de ahí

también el sentimiento de frustración al no poder poseerlo. El apremio lo suscita la evidencia de la enfermedad que progresivamente irá impidiendo sentir y tocar; pero el deseo se alimenta también de la angustiosa certidumbre de que la vida –Adriana– pronto rechazará la presencia de la muerte que es Afonso. Las tierras de São Mendo contienen, encerrados como en un puño, lo que se siente expulsado de la vida y lo que pertenece a ella contundentemente.

Mediante diálogos desencontrados y voces interiores superpuestas, Tavares Rodrigues incrusta en el antiguo espacio de la infancia una soledad existencial vivida en común, sin posibilidad de contacto ni emocional ni intelectual. En ese espacio en el que se encuentran la vida y la muerte, la compañía, sin palabras ni caricias, es el único punto de unión que solidariza las existencias de los protagonistas.

En contraste con el realismo de Tavares Rodrigues, los espacios de Hélia Correia son universos asfixiantes y telúricos. Quizás son el mejor ejemplo de lo que su homónima Natália Correia quiere expresar cuando advierte ese «funcionamiento femenino del mundo» entre las páginas portuguesas. El inconfundible barroquismo de su escritura, de perfiles poéticos y escenarios fantásticos, domina las atmósferas extrañas y atemporales donde lo femenino y lo ancestral ocupan el espacio narrativo y se extienden como una marea lenta que inquieta al lector. El desasosiego y la turbación, latentes en el aire asfixiante que trae la lluvia ácida o en el viento enloquecedor que todo lo arranca de cuajo y evidenciados por las conductas inexplicables de los personajes, hacen mella en el estado de ánimo del lector mientras pasan las páginas de *Insania* (Hiru, 2000), una novela –hay que decirlo– pésimamente traducida por Paula Santandreu Roget y Carlos Penela Martín, no ya por su desconocimiento de la lengua portuguesa, que pronto se hace evidente, sino por el chirriante texto que consiguen construir en castellano. Al margen de las enervantes dificultades que la traducción presenta al lector, este no puede dejar de percibir cómo el mundo y la vida se reducen rápidamente a las pocas calles de la aldea A Levada, una prisión que empieza a pudrirse y descomponerse con la llegada de una niña silenciosa y de ojos iluminados que lo cubre todo de un poso de muerte en vida, como en un sueño angustioso y de progresión incontenible del que no se puede escapar: Lluvias, vientos, locura, fe, ceguera, madres indiferentes, frutas huecas, casas muertas, la red social reducida a polvo, la ilusión de los ojos, dados a errores propios de los ojos animales a los que Dios no concede discernimiento –¿qué era eso sino el Demonio sobre la tierra? La niña desestabiliza el orden del mundo, rompe los ciclos, altera los instintos, resquebraja la fuerza de la

razón, y la muerte lenta de A Levada, clausurado espacio del que no se puede salir, se levanta como metáfora fantasiosa e imaginaria de un mundo real y contemporáneo arrastrado a la degeneración.

Y al seguir la búsqueda de espacios cerrados por la literatura portuguesa se encuentra el *Breviario de las malas inclinaciones* de José Riço Direitinho (Siruela, 1999). Iniciar su lectura significa estar dispuesto a dejarse llevar por un mundo de silencio, frío y soledad en el que la vida evoluciona según una sabiduría ancestral que se acepta e, instintivamente, se conoce, sin pretender buscar una razón que la justifique. La vida y la muerte son el cumplimiento de un destino en el que los sufrimientos y las pasiones humanas juegan un papel muy secundario respecto a la distante supremacía de la naturaleza, el tiempo o la realidad. El *Breviario* introduce al lector en un mundo de abedules, cedros, saúcos, mimosas, tilos y fresnos en el que las hierbas y los árboles siempre aparecen de dos en dos, reproduciendo la espontánea combinatoria de una naturaleza libre e inconscientemente sabia de sí misma. La vida transcurre en un espacio perdido entre valles fronterizos que delimitan confusamente Portugal y Galicia, Vilarinho dos Loivos, y en un tiempo que, si no fuera por las menciones a la Guerra Civil española, se podría situar en cualquier época de la historia peninsular; un tiempo y un espacio en los que todo ocurre porque tiene que ocurrir y se sabe, en cualquier circunstancia, lo que se debe hacer. El *Breviario* enseña que hay otras maneras de «sobrevivir» que responden a otros ritmos cíclicos y que se rigen por otras lógicas a las que no afectan el progreso y la modernidad, una vida gobernada por la premonición y la superstición en la que los olores y los sueños son fundamentales para entender y aceptar el destino. Un mundo en el que sólo aquél que nació marcado, el imperturbable pastor José Risso, tiene la capacidad de enfrentarse, sereno, a la adversidad de la naturaleza. Las hierbas, las tisanas y los ungüentos se hacen fundamentales para anticiparse a lo funesto o para poder superar las dificultades que la vida va interponiendo, y el lector se sorprende ante la variedad de remedios que existen para subsanar la desgracia.

José Riço Direitinho, escritor y licenciado en agronomía, se siente cómodo en esta tradición rural de viejos saberes en la que la pequeñez de la condición humana ante la violencia de la existencia busca refugio en lo sobrenatural. Rápidamente, su prosa seduce al lector y le impide alejarse del relato al verse inmiscuido en una realidad que confunde el bien y el mal, la honestidad y la culpa, y obliga, una vez más a una reflexión sobre la vida y el hombre.

Isabel Soler

Visiones de *Gaceta de Arte**

Uno más de los aciertos editoriales del Cabildo de Gran Canaria –un servicio insular de cultura que hasta hace muy poco contó con el apoyo entusiasta y el trabajo riguroso de su coordinador Jesús Bombín Quintana, recientemente fallecido– es *Visiones de «Gaceta de Arte»,* del ensayista y profesor de literatura española Nilo Palenzuela. Como su nombre indica, el eje en torno al cual giran los diversos capítulos que constituyen el libro, es *Gaceta de Arte,* la revista cultural surgida en las Islas Canarias durante la Segunda República Española, entre 1932 y 1936. Este epicentro de convulsión vanguardista permite al autor moverse con enorme libertad a través de las obras de sus animadores, intelectuales y poetas, abordar sus idearios críticos –tanto los personales como los que se asumen en forma de compromiso colectivo en pos de un «orden nuevo»–, las obras de los artistas Juan Ismael y José Jorge Oramas y la revisión paisajística de la Escuela Luján Pérez –una poética de la evidencia, a la vez ideal e ingenua–, el cubismo, la abstracción, el racionalismo, la nueva objetividad, la y todos los manifiestos, actos, exposiciones y furibundos ataques a la realidad artística y cultural española que hicieron de *Gaceta de Arte* un espacio excepcional de confluencia de los diversos rostros de los que hizo gala la modernidad, durante los años treinta, a lo largo y ancho de Europa.

Como bien dice Jaime Brihuega, los treinta y ocho números de *Gaceta de Arte* «constituyen el pilar más sólido para la difusión del nuevo arte europeo y español durante los años treinta». Lo curioso de este logro es el lugar y el momento en el que esta revista ejerció sus ofensivas estéticas y artísticas: habida cuenta de la desaparición de las revistas poéticas que anunciaron y participaron de un nuevo renacimiento de las letras, desde el año 1927 en franco declive, y tras los últimos estertores politizantes de una devaluada *Gaceta Literaria,* la que fue durante sus tres primeros años un ejemplo de convivencia entre todas las lenguas y culturas peninsulares y atlánticas, sólo permanece la *Revista de Occidente,* consolidada como la revista cultural más firme que se adentra en la nueva década. Sin embargo, todas las revistas contemporáneas a *Gaceta de Arte* dejarán sentir en sus pági-

* *Nilo Palenzuela,* Visiones de «Gaceta de Arte», *Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 2000.*

nas la progresiva rehumanización que por ese tiempo comenzaba a aflorar en el terreno de la poesía, y sus intenciones y presupuestos artísticos denotarán, abierta o subrepticiamente, tintes militantes y partidistas de acción social. No ocurrió así en el caso de esta revista insular que, a pesar de la afiliación socialista del grupo tinerfeño, mantuvo sus preocupaciones intelectuales y estéticas ajenas al confuso panorama político en el que se inserta. Sus orientaciones, como indica Nilo Palenzuela, eran de otro signo:

> Sus coordenadas estéticas y sus orientaciones ideológicas son las propias de la conflictiva modernidad de los los 30. La revista es una gaceta: cuatro páginas que dan noticias poéticas, artísticas... También es un lugar de encuentro donde poesía y pintura, filosofía y estética, cruzan sus caminos. Urde así el espacio crítico en el que apenas quiso entrar la actividad cultural de la Segunda República Española y del que sus once manifiestos dan cumplida cuenta. Desde este espacio brota un núcleo de poetas y críticos que se expresan en medio de los vértigos y de las señales de su época.

Dejando de lado el momento histórico y su manera independiente de atravesarlo, como decimos, sin utilizar el arte a manera de propaganda ni confundirlo con consignas católicas o de orden marxista, también resulta singular el espacio geográfico desde donde amplió su ámbito local, más allá de las fronteras insulares y peninsulares. El vanguardismo plenamente insularista de *La Rosa de los Vientos* –revista fundacional de la modernidad en Canarias– veía así ampliado sobremanera sus horizontes artísticos, en una vanguardia internacional que en ningún momento dejó de potenciar y proyectar al exterior los mejores trabajos de los poetas que colaboraron activamente en el proyecto de *Gaceta de Arte*. De una isla, a través de un Océano, se tejen líneas de comunicación hacia Latinoamérica y Europa, «compromiso ciertamente difícil que se produce desde un Archipiélago Atlántico, alejado de las cosmópolis contemporáneas; y, sin embargo, decidido compromiso con un *orden nuevo* que recibe lecturas diferenciales aun en el seno del vanguardismo insular». Esta «diferencia» que apunta Nilo Palenzuela nos parece una de las claves más significativas de la posición ética y estética de la revista respecto al panorama cultural al que, según los propios principios recogidos en la revista, pretendían buscar una nueva expresión:

> Nuestra posición de isla –aislará los problemas– y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, pro-

curaremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.

En efecto, el aislamiento geográfico, motivo que procura tantos inconvenientes al hombre insular y no pocos olvidos y prejuicios desde los países donde se generan los más importantes movimientos culturales o se ejerce el dominio económico de todo un continente, puede en ocasiones como ésta compensar a los transterrados con el beneficio de la observación a distancia. La equidistancia que la revista mantuvo tanto de Madrid y Barcelona como de Berlín, Dessau, París, Francfort o Praga, y su capacidad para observar y escoger los mejores materiales de las diversas doctrinas plásticas y literarias en curso, se las garantizó precisamente su desmembramiento de una porción mayor de tierra –península o continente–, su posición de periferia; una distancia suficiente que los liberó de la peligrosa ceguera de lo propio y les permitió valorar en su justa medida, y sin los acaloramientos fanáticos, aquellas propuestas estéticas con las que establecer convergencias. Esta singular visión que demostró *Gaceta de Arte* es la que también adopta Nilo Palenzuela, no sólo para trazar el contexto histórico y poético de esta revista de arte y literatura, sino como manera suya habitual de adiestrar la mirada a la hora de dar rienda suelta a su discurso crítico.

En «Travesía insular de Marcel Lecomte», el autor traza con delicado lino un texto en el que, con Marcel Lecomte como protagonista, se desvela la conexión entre Tenerife, el surrealismo y *Gaceta de Arte,* por un lado, y el movimiento surrealista belga por otro. El componente maravilloso de lo real, el fluir continuo del deseo que la geografía insular desprende ante los ojos foráneos, primero los de André Breton y ahora los de Marcel Lecomte, lo rescata Nilo Palenzuela en la traducción de «Las amigas» del poeta belga con que cierra el ensayo. Esta escala fascinante del surrealismo en el puerto de Tenerife le proporciona al crítico una visión, esto es, un rescate, a través de los textos y la memoria, de una serie de acontecimientos artísticos e históricos que ahora se visitan desde itinerarios aún no cartografiados. Descubiertas estas atalayas sesgadas de la mirada, es posible descubrir aspectos desapercibidos por las orientaciones críticas más firmes, así establecidas por la costumbre de la tradición. Y es que las visiones de Nilo Palenzuela no aspiran a la descripción pormenorizada de una materia de estudio, en este caso la participación del arte insular en el entramado vanguardista latinoamericano y europeo. Tal vez tras los pasos de Leibniz, considera el crítico que en un solo átomo puede reducirse y contenerse una imagen posible del universo. Lo cierto es que su mirada

se constriñe, en ocasiones, a pequeños detalles, y toda su hermenéutica pretende discernir claves y relaciones nuevas surgidas de una elección cuidadosa, no sólo de lo que va a contemplarse, sino de las rutas de acceso que se han de seguir para su singular descubrimiento. Así como nuestra percepción visual del mundo fotografía sólo algunos aspectos de la totalidad, las visiones de Nilo Palenzuela traducen, en este sentido, una voluntaria «pobreza» selectiva, actitud opuesta a la pretensión de explicarlo todo sistemáticamente de ciertos trabajos críticos que caen con frecuencia en la sublimación delirante del sujeto.

Visiones de «Gaceta de Arte» trata de mostrar así algunas perspectivas sobre una publicación que pertenece al discurso de la modernidad vanguardista en nuestra lengua. Pero sólo trata de estudiar el alcance de algunas de sus propuestas. Este libro que ahora se publica se conforma con ser una brevísima aportación a la cartografía cultural y poética de las vanguardias.

Contrario a los estudios analíticos, a las clasificaciones consuetudinarias de los manuales, a las llamadas «revisiones críticas» que dicen lo mismo con otras palabras, su crítica se deja seducir por el destello de los felices descubrimientos que los textos y las obras ofrecen a quien sabe mirarlos, a la emoción que provocan en la percepción interiorizada del crítico. Idas y venidas del poema al cuadro, sagacidad en los puentes que se trazan entre unos y otros, eficacia en el tono discursivo y diálogo continuo entre los programas, las obras y los artistas que están actuando a la vez, pero desde diversos puntos, en el sorprendente y dinámico panorama vanguardista de las tres primeras décadas del siglo. Todo esto confluye en *Visiones de «Gaceta de Arte»,* un aprendizaje de la mirada que –según las premisas de Reverdy– ha llevado la *création* al terreno de la crítica. Si, como se ha convenido, la naturaleza de la crítica es secundaria respecto al arte que trata de estudiar o interpretar, ésta de Nilo Palenzuela no está tan alejada de la voluntad esencialmente creativa que anida en cualquier manifestación artística. Y si por visión entendemos aquello que ha sido rescatado de su oscuridad inicial y se ha revivificado al otorgarle una forma adecuada, entonces la indagación de este autor opera desde una mirada capaz de apresar lo que se fue sin ser aún fijado por la historia. En su anhelo por dar expresión al vínculo entre el ver y el decir, estas visiones de Nilo Palenzuela se instituyen como el paradigma re-creador de su propio pensamiento crítico.

Marianela Navarro Santos

El ocaso de los dioses*

Con este volumen Ian Krshaw remata su paciente y robustísima biografía de Hitler. Casi todo él está ocupado por la guerra, colosal ceremonia del dolor y el destrozo que bien puede enorgullecer a cualquier prócer de la aniquilación: 50 millones de muertos, 11 millones de alemanes movilizados, con más de 6 millones de difuntos entre soldados y civiles, 6 millones de trabajadores extranjeros como mano de obra esclava. Y todo ello, tan primitivo en su arrasadora crueldad, servido por los ingenios más sofisticados que pudo proponer la ciencia de la época.

Kershaw describe, con admirable y distante parsimonia, que exalta más todavía el horror de lo horrible, el proceso por el cual la Alemania nazi –y, con ella, buena parte de una Europa altamente nazificada por el falso europeísmo nacionalsocialista– construye una titánica trampa que se cierra a partir de las batallas de Stalingrado y El Alamein: no poder ganar la guerra ni negociar la paz. Capitulación o destrucción. En la sociedad civil, descontento abatido, pero ninguna rebeldía.

La obsesión destructiva es –y continúo glosando a Kershaw– finalmente suicida. Quien destruye al otro, ignora que el otro es la fuente del ser, el reconocimiento. Destruir al otro es una manera oblicua de autodestruirse. Evidentemente, Hitler fue un mal lector de su admirador Heidegger, supuesto que se haya enterado de su existencia. El otro del hitlerismo (versión canalla y trivial de cierto romanticismo) es la doble herencia de la Ilustración: la democracia liberal y el socialismo. La guerra mundial fue el escenario donde se enfrentaron esos dioses históricos de la modernidad: el instinto y la razón. Ganó la razón, que es una diosa cruel como la vida misma. Crueldades como Hamburgo, Dresde e Hiroshima lo acreditan. Con necesario optimismo, podríamos pensar que sucedió el ocaso de los dioses de la Historia y que, a renglón seguido, podríamos estar empezando una historia más humana y menos divina, mediocre y trapichera, pero pacífica. O menos bélica, por lo bajo. En efecto, aquella guerra parecía entablada por quienes se creían dueños del favor providencial: ingleses y alemanes, con distinta modulación, portaban las insignias de la raza superior;

* *Ian Kershaw:* Hitler 1936-1945, *traducción de José Manuel Álvarez Flórez, Península, Barcelona, 2000, 1069 pp.*

Estados Unidos, del destino manifiesto; la Unión Soviética, de la verdad científica de la historia; Japón, la sacralidad del Estado, encarnada en la persona igualmente sacra del emperador. El único personaje profano del escenario parece Mussolini, el comediante.

El reverso de tanta grandiosidad trágica es la anécdota pintoresca de las bambalinas nazis. Hitler, por ejemplo, tenía reticencia (quizás incapacidad) de dar la mano a un negro, como el atleta Jesse Owen, vencedor en las Olimpiadas berlinesas de 1936. En pleno derrumbe, discute seis meses si deben prohibirse o no las carreras de caballos y se enfurece cuando ve en una exposición vienesa unos cuadros modernos seleccionados por su sicario von Schirach. En la segunda mitad de 1944, por su orden expresa, 187.000 soldados se retiran de los frentes para actuar como extras en la película *Kolberg,* que narra la resistencia de un pueblecito báltico contra la invasión napoleónica. Mientras las bombas rusas demuelen su Cancillería, se hipnotiza ante la maqueta de la ciudad de Linz que hará reconstruir cuando gane la guerra. Entre tanto, lee la biografía de Federico el Grande por Carlyle, esperando el milagroso final de la zarina que dio vuelta el curso de la Guerra de los Siete Años. Da la medalla de oro del partido a Magda Goebbels, poco antes de que la buena señora disponga matar a sus seis hijitos con inyecciones de morfina aseguradas con dosis de veneno. Mientras tanto, el traidor Himmler proyecta rendirse al general Eisenhower y duda si darle la mano o inclinarse ante él.

Dice Borges que la muerte nos revela nuestro verdadero rostro eterno y que Hitler, sin saberlo, buscó ser castigado y escarnecido. La lectura que el Conductor hace de su propia historia confirma la ficción borgiana. Hitler se creía un protagonista de la Providencia, que lo había escogido para devolver una patria al imperio alemán. Estaba seguro de que la Historia no se olvidaría de él, se pasaba la vida hablándole a Ella, esa hipóstasis que era la única digna de interpelarse y ser interpelada por el Conductor. La Historia hitleriana era la Gracia divina otorgada al Elegido, o sea al más fuerte. Pero Hitler se equivocó al descifrar el decreto divino. El Elegido no era él, era Stalin. La raza fuerte no era la tudesca sino la eslava. Y la omnipotencia estaba en manos de su bestia negra, la judería internacional. Tampoco el modelo de Federico el Grande resultaba oportuno: el rey prusiano era afrancesado, homosexual y masón, tres taras que Hitler no disculpaba a nadie.

Es curioso pero lógico, visto con esta luz, el juicio que los enemigos merecen al Conductor. Mientras caricaturiza a Roosevelt, desprecia

a De Gaulle y define a Churchill como un cerdo borracho y sin carácter, Stalin lo deslumbra: «uno de los seres humanos vivos más grandes puesto que, aunque sólo a través de una durísima coacción, había logrado soldar en un Estado a aquella familia conejil eslava»... «uno de los personajes más extraordinarios en la historia del mundo» que apenas salía de su despacho pero podía gobernar desde él por medio de una servil burocracia. Es de sospechar que el dictador soviético devolvía, disimuladamente, su admiración a Hitler. Como él, improvisó al principio de la guerra con Alemania, tenía ataques depresivos tras las derrotas y reaccionaba airadamente con purgas y destituciones. Fue más astuto y dejó paulatinamente la lucha en manos de los especialistas, en tanto Hitler se cargó a su brillante Estado Mayor y lo sustituyó por personajes obedientes e incapaces. El resultado final fue que aceptó el oculto decreto providencial: Alemania merece la derrota y la aniquilación, el Conductor debe guiar a su pueblo a la catástrofe y pegarse un tiro antes de que los rusos le echen mano. Delicadamente, propondrá a su mujer la estricnina. No por nada los había casado el día anterior un tal Wagner. El final-final de Adolf y Eva parece el dúo de Tristán e Isolda *(O sink hernieder, lass mich sterben,* etc) en clave de folletín: la muerte de amor a quince metros bajo tierra, en un búnker irrespirable, en vez del jardín del rey Marke. Y, a lo lejos, en sustitución de los nobles cazadores y su trompetería wagneriana, los camareros en la cocina, despachando en alegre borrachera las últimas botellas de Moët et Chandon.

Aunque Kershaw exime a Hitler de toda locura, es insoslayable que el remate de la historia tiene mucho de psicosis paranoica. Pero, más allá del aspecto clínico, ajeno a la profesión del suscrito, es interesante vincular la mentalidad paranoica con la dictadura. Este señor que monologa, no admite la voz del otro, rechaza toda culpabilidad, busca chivos expiatorios, ve a traidores por todas partes, se cree el objeto de la persecución universal, guarda secretos y resulta hermético, pega estentóreos repuntes a todo el mundo, dice siempre la verdad y nunca se equivoca, se ve como el único depositario del deseo de la Providencia, es tanto Hitler como cualquier dictador contemporáneo. Ni siquiera los reyes absolutos le ganaban en absolutismo, valga el pleonasmo, pues el rey absoluto lo era porque ningún otro poder del Estado coartaba al suyo, pero debía obedecer estrictamente al mandato recibido de Dios, cumplir con minucia su código, so pena de transformarse en déspota y merecer el magnicidio. A Hitler nadie fue capaz de matarlo, a pesar los atentados. Él resultó dueño

único y exclusivo de su muerte, funeral vikingo y encina quemada del dios Wotan, que destruye el mundo para impedir que los enemigos se apoderen de su dominio.

En clave de caricatura filistea y de segunda mano, el nazismo es una colección de los peores atributos de la germanidad: el encierro, la incomunicación, la ignorancia del universo salvo como abstracción, la negación del otro fuera y dentro, ese «país del medio» como lo definió Thomas Mann, que algo sabía del asunto: una sociedad que no sabe dónde está y se aísla en su extrañeza. También fue el escritor quien, al mirarse en la mirada de basilisco del Conductor (valga de nuevo el pleonasmo) comprendió que era su hermano. Ambos amaban a Schopenhauer, a Nietzsche y a Wagner. Cada cual a su manera, porque en la familia de Mann está presidiendo la mesa Goethe, jamás mencionado en las conversaciones del dictador. Y, para siempre, el dictamen goetheano es el inverso al hitleriano: no alemanizar el mundo, sino universalizar Alemania.

Blas Matamoro

Yourcenar en sus cartas

Marguerite Yourcenar confiesa a Jeanne Carayon en carta del 2 de enero de 1975 que no recuerda haberse sentido especialmente joven a los veinte años, cuando buscaba la compañía de los adultos, ni se siente especialmente vieja a los setenta pasados. Tampoco, de la misma edad a cualquier hora del día y en variables situaciones. Leyendo su vasta correspondencia*, que es una antología de sus cartas a lo largo de casi ochenta años, esta sensación de intemporalidad otorgada por una precoz madurez, se mantiene con admirable constancia. Normalmente, los epistolarios son historias; el de Yourcenar, como sus novelas más notables, las de Adriano el emperador y Zenón el alquimista, es un retrato. Una revelación, más que un proceso.

Sin duda, el resultado responde a su mentalidad clásica. Grecia, o lo que ella entendía por tal, era el gran acontecimiento de la historia, quizás el único, de esa historia que es memorización (por lo mismo, también olvido). Grecia es el lugar del no tiempo, el lugar de la salud humana que nos cura y catartiza de

* *Marguerite Yourcenar:* Cartas a sus amigos. *Traducción de María Fortunata Prieto Barral. Alfaguara, Madrid, 2000, 806 pp.*

la infección: el presente. Más aún: del absceso contemporáneo, que es la puesta en escena de los males eternos del hombre, pero magnificados por la eficacia técnica.

De Grecia toma Yourcenar la noción trágica de lo humano, la profunda atrocidad de la aventura llamada hombre, que produce horror a los miembros de la especie misma y, a la vez, una «sensación de espantosa plenitud» (a Lidia Storoni, 28 de junio de 1960). Pero no sólo es patética la condición de tal tragedia, sino también gloriosa, prometeica, porque lanza al hombre al infinito, a sabiendas de su finitud. El hombre no sólo es trágico sino que, a diferencia de los animales, se sabe trágico. Un animal puede obtener su grito sin cesar, pero el hombre que grita deroga el grito a poco de hacerlo (a François Augiéras, 2 de septiembre de 1953). Si el hombre llega a la grandeza, lo consigue de modo paradójico, porque lleva sus cualidades más sencillas tan lejos como le permite su debilidad, no su fuerza.

El soporte de este peculiar humanismo es la religiosidad de Yourcenar, una visión ilustrada de las religiones, en la cual todas ellas convergen en un ejercicio de escrutinio espiritual. No hay patetismo ni angustia, tal vez por el punto de partida católico de su interés por el fenómeno cultural que las religiones articulan. En Yourcenar se corresponden y escuchan la caridad cristiana, la compasión budista, la noción griega de la dignidad y la limitación del hombre, todo ello en una suerte de vía gnóstica o camino del Tao (sendero, no meta). Le molestan, en cambio, las religiones semíticas por su idea de la condenación eterna, su tendencia a un intransigente dogmatismo y, sobre todo, el apego a la letra en el sentido literal, porque la letra sofoca a la palabra. Por su parte, el tragicismo griego (el hombre debe infringir la norma divina para humanizarse) confluye con la idea cristiana de un defecto original e insuperable que hace del hombre un ser de perfecciones imposibles e irrenunciables.

El arte acude, en ese punto, con su quehacer que es la otra faz de lo humano, la que compensa todo lo que en el hombre es dado y, por lo mismo, trágico. El arte no es moral pero tampoco natural: es una ética que lleva la sinceridad hasta la supresión del yo, como le ocurre al personaje de Adriano. El artista se refugia en el bosque solitario del no tiempo para desplegar su gusto por lo demónico, el viaje a esa hondura de lo elemental que rompe con la costumbre y que no debe confundirse con lo demoníaco, que es nocivo y destructor. Es el espacio de la vida interior que, si bien no nos otorga la libertad, al menos nos permite ser «capaces de optar por nuestros propios peligros» (a Lidia Storoni, 21 de abril de 1968).

No hay en Yourcenar, sin embargo, ninguna mística del arte, que es

algo digno de una «saludable desconfianza», pero sí aquel ejercicio espiritual que consiste en alcanzar los límites del yo, la otredad, aceptando el riesgo de que sea infinita, abismal. «El *yo* es difícil en la literatura; pero se hace más llevadero cuando nos damos cuenta de que *él* quiere a veces decir *yo* y que *yo* no siempre significa *uno mismo»* (a Jean Chalon, 19 de septiembre de 1978).

A pesar de esta distancia, si se quiere aristocrática, frente a lo inmediato y lo presente, Yourcenar no fue indiferente a los acontecimientos momentáneos. Tampoco le faltó atención para la figura humana de su época, esa incapacidad de asentarse sólidamente en la existencia y, a la vez, la angustia y el miedo que esa misma existencia produce. Su propuesta es la resacralización, sobre todo, valga la redundancia, de Dios. No en el sentido de retorno al dominio de las iglesias sobre la Ciudad, sino en cuanto es sagrado para cierto paganismo: el amor sacro de la carne en tanto hermana del espíritu.

Nacida casualmente en Bélgica, Yourcenar siempre se consideró francesa y vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. En contra del tópico, su amor a Francia le mereció reservas ante lo francés (un cicatero espíritu de medida, el materialismo satisfecho, el laicismo seguro, un intelectualismo seco y frívolo, cierto manierismo, algún regusto picante por lo popular, un complicado código mandarinal de convenciones y transgresiones, la gula inmoderada que produce el mundo, todo ello compensado por un catolicismo que exhibe las mismas taras), en tanto admiraba en América el civismo, la voluntad de progreso, el respeto por el pasado que registran museos y bibliotecas, la apertura mezclada de secreto y la escandalosa belleza natural de sus paisajes. Los Estados Unidos fueron su peculiar Arca de Noé, donde pudo salvar los restos del naufragio europeo, las briznas de un mundo para siempre perdido.

En esta selección de cartas faltan las de carácter más íntimo, que permanecen reservadas por cierto tiempo, lo mismo que los diarios. Faltan, si se quiere, en cuanto a lo biográfico. Pero esta Yourcenar es el retrato de Yourcenar trazado en otra intimidad: la solitaria privacidad del escritor consigo mismo, en el bosque hiperbóreo que habita junto a la Ciudad. Un autorretrato, podría ser la definición preferible, hecho sin mirarse al espejo, donde el tiempo pasa y no vuelve, sino escrito en el pergamino intemporal donde el Hombre, perdido en el laberinto del mundo, se encuentra consigo mismo aunque no sea nunca el mismo.

B. M.

América en los libros

Werke, Gedichte spanisch / deutsch, *César Vallejo, Ed. de Alberto Pérez-Amador Adam. Bilingüe con traducción alemana de Curt Meyer-Clason. Aachen: Rimbaud, 1998-2000, 4 tomos: 1)* Spanien, nimm diesen Kelch von mir / España, aparta de mí este cáliz, *101 pp.; 2)* Menschliche Gedichte / Poemas humanos, *309 pp.; 3)* Trilce, *215 pp.; 4)* Die schwarzen Boten / Los heraldos negros, *173 pp.*

En 1989 la UNESCO publicó en México la *Obra poética* de Vallejo en la edición crítica de Américo Ferrari, primera edición completa (de las poesías) y muy útil a pesar de sus numerosos errores de imprenta. La edición bilingüe aquí reseñada corrige esos errores, aunque subsiste una media docena: el lugar de nacimiento de Mariátegui, por ej. no es *Moquequa* (t. 1, p. 89) sino *Moquegua*, y el primer apellido del editor (Pérez) figura invariablemente sin acento.

Cada tomo lleva notas del editor (tanto filológicas como eruditas y explicativas de la traducción), además de un posfacio del mismo. El primer tomo contiene también una tabla cronológica.

Los heraldos negros se publicó en 1919 y *Trilce* en 1922 (²1930). Vallejo murió en 1938. El año siguiente los republicanos españoles publicaron en enero *España, aparta de mí este cáliz*; en julio su viuda Georgette publicó, con el título de *Poemas humanos*, un tomo que contiene las poesías anteriormente conocidas con este título juntamente con la última obra antes mencionada (el ciclo de España). Durante el resto de su vida (falleció en 1984) Georgette administró a su arbitrio los manuscritos del difunto marido. Esta es la razón por la cual sólo después de su muerte pudo empezarse a preparar una buena edición de las obras de Vallejo. La presente es sumamente meritoria, no sólo por su aparato crítico y la eliminación de erratas sino también por tratarse de una publicación bilingüe, con la versión alemana de un traductor muy apreciado en el mundo germanohablante (Meyer-Clason tradujo, entre otras cosas, *Cien años de soledad*).

Como es típico de las traducciones, hay decenas de párrafos dignos de discusión; imposible incluir aquí siquiera una lista mínima; me limito a un único caso: en la famosa poesía «Masa», del ciclo de España (t. 2, poesía XII, p. 58-59), la última estrofa es una serie de oraciones yuxtapuestas: «todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar...» Meyer-Clason concluye la serie con un

copulativo *und* («y») que le quita dramatismo; curiosamente, la coordinación que prefiere el traductor es más usual en castellano que en alemán. Las transgresiones mayores, por su parte, suelen ser intentos válidos de traducir el sentido (tan difícil de descifrar a veces en Vallejo) por encima de la letra.

Con respecto al trabajo crítico del editor, altamente informativo, me permito sugerir dos mínimas correcciones: el largo «Himno a los voluntarios de la República» (t. 1, poesía I) contiene la palabra *cuadrumano*, mencionada en una nota como invento de Vallejo y descompuesta en *cuatro y humano* (p. 74). En realidad es un término mucho más antiguo, y deriva de *cuadro y mano*. En *Trilce*, el neologismo *horizontizante* no está formado solamente por *horizonte* y el sufijo adjetivador *–ante* (t. 3, p. 197 sobre la poesía LXX) sino que la derivación implica también el uso del sufijo verbalizador *–izar* (horizonte > horizontizar > horizontizante).

Litterae, Revista de la Asociación de Exalumnos, *Bogotá: Seminario Andrés Bello, nº 8/1999, 424 pp.*

Este número de la revista colombiana es, además de colección de estudios científicos, una celebración de los primeros cuarenta años (1958-98) del meritorio Seminario perteneciente al Instituto Caro y Cuervo. Dicho Seminario se fundó, por acuerdo entre este Instituto y la OEA, para fomentar la docencia superior de la filología y la lingüística hispanoamericanas. Su primer decano fue el conocido filólogo Félix Restrepo, S. J., quien también llegó a presidir la Academia Colombiana de la Lengua. Desde 1979 el Seminario Andrés Bello ofrece un programa de magíster en dos modalidades: lingüística española y literatura hispanoamericana.

Ambas vertientes aparecen reflejadas en la revista. En sus «Notas sobre la participación de la lingüística en el quehacer lexicográfico», Irma Caraballo Martínez señala en detalle los sectores de la lexicografía en los que no es posible trabajar sin una buena base lingüística. Con «Un fenómeno lingüístico en la gramática de don Andrés Bello», Mireya Cisneros Estupiñán muestra que el gran venezolano, al tratar el sistema pronominal y el verbal, relega al ámbito de las vulgaridades el empleo del *vos* y de las otras formas colombianas de segunda persona singular: *su mercé* y *su persona*. Las «Notas de presentación del libro *Los semihablantes bilingües: habilidad e interacción* comunicativas», de Julio Escamilla Morales sobre el libro de Yolanda Rodrí-

guez, hacen hincapié en la necesidad, indicada por Rodríguez, de distinguir distintos niveles de bilingüismo: cinco en el caso de los hablantes de wayúunaiki de la Guajira. La misma Yolanda Rodríguez contribuye con un artículo sobre los «Marcadores discursivos en el habla de Barranquilla», provisto de una excelente taxonomía de los mismos: marcadores apelativos como *mijita*, evaluativos como *¡no joda!*, de apertura del discurso como *mira*, de recapitulación como *total*, veredictivos como *la verdá*, de continuidad del discurso como *bueno* (que también puede tener otras funciones, como la de marcar el cierre del discurso), metalingüísticos, por ej. *cómo te diría*, etc. En la línea literaria figuran contribuciones como «El teatro religioso en México en el siglo XVI», de Manuel A. Arango, «Tradición carnavalesca en el teatro colombiano», de Lilian Bernal R., «La figura del Sosia como hipotexto en dos novelas de Germán Espinosa», etc.

Dos artículos se ocupan de las bases biológicas del lenguaje. En «Origen del lenguaje y origen del habla», María C. González R. lamenta el desinterés en que ha caído este tema y presenta un buen resumen ilustrado de los fundamentos fisiológicos de dicho origen (especialmente del habla). El otro artículo versa sobre «El surgimiento de la neurolingüística»; sus autoras, Luz A. Fajardo U. y Constanza Moya P., publicaron por las mismas fechas un librito de 109 pp. titulado *Fundamentos neuropsicológicos del lenguaje* (coedición de la Universidad de Salamanca y el Instituto Caro y Cuervo, 1999). El libro es una excelente introducción al tema, escrita en lenguaje claro y con bibliografía actual, que seguramente alcanzará una amplia difusión a nivel universitario. El capítulo I del libro está dedicado casi en su totalidad al mismo tema del artículo de *Litterae* y es una transcripción casi textual del mismo, pero, curiosamente, contiene algunas variaciones incluso en la acentuación de uno u otro factor, de una u otra corriente de investigación, sin que resulte claro por qué las autoras han introducido esos cambios ni cuál es la versión preferible. Probablemente se resuelva el enigma en la segunda edición de los *Fundamentos*.

El reencuentro con la palabra, *Rufino José Cuervo, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999, 110 pp.*

Con este tomo registra el instituto editor sus celebraciones del Día del Idioma (23 de abril) de 1999. En ese mismo día se creó la Fundación Amigos del Instituto Caro y Cuer-

vo, destinada a apoyar los trabajos de la benemérita institución colombiana. Los festejos incluyeron el nombramiento de tres miembros honorarios: el escritor mexicano Carlos Fuentes, el editor español Jesús de Polanco y el filósofo colombiano Danilo Cruz Vélez. También obtuvo póstumamente este nombramiento Misael Pastrana Borrero, que fue presidente del país; su hijo, el actual presidente Andrés Pastrana Arango, concurrió a recibir el diploma y a decir unas palabras de agradecimiento que figuran en el librito aquí reseñado.

Luego de la Presentación del tomo, a cargo de María C. González R., figura el breve discurso que Neyla G. Pardo Abril dedicó, en el marco de dichos festejos, a una importante organización del instituto editor, el «Seminario Andrés Bello: 40 años semillero de sabiduría». Le siguen los discursos de los nuevos miembros honorarios del Instituto Caro y Cuervo: Fuentes habló sobre «El quehacer novelístico como creación de realidad y de lenguaje», pero concluyó apelando al presidente Pastrana y a los políticos en general para que, «ante la confusión y desaparición de las tradicionales jurisdicciones nacionales, regionales, internacionales y supranacionales, los latinoamericanos sepamos crear y mantener la jurisdicción soberana de *comunidades creadas desde abajo*, desde la familia, desde la escuela, desde el municipio, [...] desde el más grande capital que tenemos en América Latina: nuestro [...] enorme capital humano y social» (subrayado mío de esa frase esencial que debería aplicarse ante todo a las comunidades de nuestros eternos parias indígenas).

Las palabras de Polanco, por su parte, son un breve pero sincero elogio de «El Instituto Caro y Cuervo: monumento de un pueblo a su lengua». Las de Cruz Vélez, a su vez, se centraron con similar brevedad en la figura de «Rufino José Cuervo: primer científico en la historia cultural colombiana». Ignacio Chaves Cuevas, Director del instituto editor, expuso finalmente los méritos de «Tres insignes difusores de la lengua española: don Carlos Fuentes, don Jesús de Polanco y don Danilo Cruz Vélez»; este último es, entre otras cosas, el fundador del Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional, desde donde introdujo en Colombia la obra de diversas escuelas del pensamiento europeo; Polanco fundó el diario madrileño *El País* y la organización editorial Grupo Santillana. Chaves concluye sus palabras anunciando la próxima construcción del Panteón Nacional de Colombia, donde se depositarán los restos del gran Cuervo así como también de otras figuras señeras de las ciencias y las letras colombianas.

La última parte del libro, y la más extensa, es una entrevista radial realizada con tres miembros del Instituto Caro y Cuervo (Ediberto Cruz, María C. González y Juan Carlos Vergara) con motivo del Día del Idioma; en ella se pasa revista a múltiples aspectos de la historia de la lengua castellana y de su estudio. La obra contiene también seis fotos de la celebración y de sus principales actores en el momento de hacer uso de la palabra.

La extirpación de la idolatría en el Pirú, *Pablo Joseph de Arriaga, Estudio preliminar y notas de Henrique Urbano, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», 1999, cxxxi + 200 pp., 2 mapas.*

El jesuita Arriaga es uno de los cronistas de Indias clásicos, de la época en que la ortografía oscilaba todavía entre Perú y Pirú y entre inga (como escribe siempre Arriaga) e inca (por diferencias dialectales del quechua que no han desaparecido). Su *Extirpación de la idolatría* (1621) había disfrutado de ediciones buenas, sobre todo la de la BAE (Madrid 1968). Pero esta edición reciente de Urbano, un clásico contemporáneo de estos estudios, es indudablemente la mejor. Urbano explica en abundantes notas todo el vocabulario quechua del original; asimismo dota a la obra de cuatro índices alfabéticos y, muy especialmente, de una introducción eruditísima.

El estudio de Urbano es no sólo el de un historiador sino también el de un teólogo. Esto da una profundidad inusual a su exégesis del «proyecto misionero» y de la «misión pedagógica antiidolátrica» jesuita de entonces. Aquella denuncia de la idolatría fue la principal justificación de la presencia española en el Nuevo Mundo. El gran dominico Las Casas, siguiendo a los maestros de la Escuela de Salamanca, no la aceptó como excusa para expoliar a los amerindios. Es sabido que los intereses políticos y económicos predominaron sobre los principios éticos: las Leyes Nuevas de 1542 (impulsadas por Las Casas y firmadas por Carlos V) llegaron demasiado tarde y los abusos continuaron incluso en sus formas más extremas de esclavizamiento.

En materia religiosa las prácticas colonialistas fueron radicales: no se trataba de misionar y convertir; como lo manifiesta clarísimamente el título de Arriaga, los miembros del clero recorrían los pueblos indígenas eliminando simplemente cuanto oliera a idolatría. El problema es que toda la vida de los indígenas estaba compenetrada de religión (como sucede siempre en las

sociedades tradicionales), de manera que la actividad misionera resultó radicalmente aculturadora. Incluso se quemaban los cadáveres de los indios (puesto que la veneración de los ancestros es pagana), se prohibía poner nombres indígenas a los hijos, se prohibía todo tipo de ceremonia e incluso fiesta (ya que las fiestas eran también ceremonias), se les prohibía cantar sus cantos (porque aludían a sus creencias), se les prohibía consumir chicha (típico acompañamiento alcohólico de sus celebraciones), se encerraba a sus médicos-sacerdotes más ancianos en una casa-prisión limeña (generalmente de por vida), se metía a los hijos de los caciques en un internado también capitalino, etc. Mientras los europeos podían conservar sus fiestas agrarias de origen pagano y sus incontables supersticiones, se pretendía que los indígenas renunciaran a casi toda su cultura.

El juicio de Urbano es radicalmente condenatorio, sobre todo con los jesuitas de entonces. La consecuencia lógica sería rechazar todo tipo de obra misionera, la cual, realizada coherentemente, implica siempre una cuantiosa aculturación injustificable. Urbano no llega a ese extremo pero desentierra las raíces inquisitoriales y demás aspectos nefastos de las «visitas» clericales a pueblos indígenas. La enseñanza queda a la vista y merece todo nuestro encomio.

Semana Santa en Popayán, *Dirección, diseño y edición: Benjamín Villegas. Fotografía: Silvia Patiño, Patrick Rouillard. Textos: Gustavo Wilches-Chaux y Carlos Zambrano Ulloa. Presentación: César Negret Mosquera, Bogotá: Villegas, 1999, 160 pp.*

Popayán es una ciudad del Sur de Colombia que llegó a tener una gran importancia cultural y política. Fue fundada en 1537. Durante la Colonia dependió primero de la Audiencia de Quito y, en consecuencia, formó parte del Virreinato del Perú. Sólo en 1739 pasó a pertenecer al nuevo Virreinato de Nueva Granada, cuyo núcleo era la actual Colombia. La ciudad se enorgullece de haber dado al país no menos de una docena de presidentes y varios artistas importantes. Actualmente es una pequeña y bonita capital de provincia en una región asolada por la guerrilla. La pérdida de influencia política ha redundado allí en un fuerte apego a las glorias del pasado. El artista más famoso entre los hijos de la ciudad es el poeta Guillermo Valencia (1873-1943); este libro contiene dos páginas de un texto suyo sobre «Las procesiones en Popayán».

Del acendrado tradicionalismo forma parte la dedicación a una festividad católica como la de la Semana Santa, tan apta para dar brillo a una ciudad conservadora y para la formación de cofradías a las que sólo tienen acceso los popayanejos de rancia estirpe. Sus festejos anuales son, por tanto, no sólo muestra de

fervor religioso: son folklore puro, como en Sevilla. Incluso se han convertido en atracción turística. Es lógico, entonces, que esta Semana Santa, la más renombrada de Colombia, haya generado bibliografía científica y producido, finalmente, una obra como la presente de divulgación. Obras como ésta no faltan en la Madre Patria; piénsese en la hermosa *Semana Santa salmantina* de Francisco Javier Blázquez y Luis Monzón ([1]1992), por nombrar solamente un caso. En Colombia, en cambio, no se había publicado nada semejante antes de la obra aquí reseñada. El tamaño elegido (22.9 x 32.5 cm) supera ligeramente el de la guía de Blázquez / Monzón, y es ideal para publicar fotos que abarcan toda la página y ponen así de relieve los detalles pintorescos que describen los textos. Las fotos son casi siempre a todo color y no escasean las de doble página.

Las celebraciones popayanejas de Semana Santa tienen una historia de 450 años. Al parecer, la única interrupción fue la provocada por el terremoto del 31 de marzo (Juèves Santo) de 1983; además de otras víctimas, unas 60 personas murieron aplastadas por la cúpula de la Catedral mientras esperaban que comenzara (con atraso) la misa de ocho. Al menos desde la segunda mitad del siglo XVII los habitantes tenían la obligación de blanquear las fachadas de las casas por cuyas calles pasaban las procesiones; esta costumbre se ha conservado hasta hoy. Desde hace algunos decenios, durante la misma semana se realiza en Popayán un Festival de Música Religiosa, al que está dedicado un largo texto ilustrado.

Como toda tradición viviente, la organización de la Semana Santa de Popayán ha sufrido cambios a lo largo del tiempo: las «procesiones chiquitas» de niños que imitan las de los adultos; últimamente, la participación femenina. El cambio más reciente ha sido la introducción de un nuevo paso, El Descendimiento, el mismo año de la publicación de este libro de lectura tan instructiva como entretenida.

Agustín Seguí

I luoghi della storia in Manuel Mujica Láinez, *Adele Galeota Cajati, Salerno, Edizioni del Paguro, 1999.*

Poner orden en las complejas relaciones entre los lugares y la historia, desde el punto de vista, ya sea temático, ya con respecto a los procedimientos, sobre todo en un escritor denso como Mujica Láinez, es una tarea nada fácil. Adele Galeota Cajati, profesora de la Universidad de Nápoles, logra este propósito, en este libro rico de significados y sugerencias, debajo de cuya claridad subyace un rigor metodológico, disimulado con elegancia.

La autora se propone reconstruir, a través de una lectura transversal de la obra de Mujica Láinez, los elementos fundamentales y constantes que conforman la poética del autor. No, entonces, las clasificaciones tradicionales que fraccionan y delimitan la multiplicidad de su obra, aspectos, sin duda, útiles, pero que tienen el inconveniente de ofrecer verdades parciales o una suma de elementos, no siempre homogéneos sino, más bien, la búsqueda, a nivel de superficie, de los elementos que, aparte de iluminar aspectos importantes que hacen a la propia relación del autor con la escritura, constituyen, a nivel profundo, la poética –válida para toda la obra– del mismo. Para la autora, la obra de Mujica Láinez es como un laberinto, «un ipertesto che rimanda reiteratamente a se stesso». El objeto de estudio es, pues, este hipertexto, esta obra como un único texto, que multiplica las relaciones entre sus elementos y permite, a la autora, desentrañar los aspectos definitorios de una poética, siempre en acto que, al final, termina revelándose también como una poética programática. En este desentrañar, Adele Galeota Cajati rescata, de un modo deliberado y preciso, expresiones de los propios personajes que, en el fondo, remiten, en formas variadas y homológicamente a problemas de la escritura y de las relaciones del escritor con la materia que trabaja. Los deslindes y convergencias entre literatura e historia, los huecos de esta última, en los cuales Mujica Láinez es un maestro, la transmutación del hecho histórico en términos de literatura, constituyen reflexiones que conducen, con claridad a la delimitación de la naturaleza del texto literario.

A menudo, el crítico analiza una obra como un producto terminado, definitivo, en el que no se ven las dificultades –a veces dramáticas– con que el escritor se encuentra en su trabajo. La formulación de una poética es siempre incompleta si quien la formula no participa o no tiene en cuenta, siempre desde un punto de vista de la Poética –no sólo de la crítica– las vicisitudes de un texto en su hacerse. No es éste el caso de Adele Galeota Cajati. Por ello me atrevo a decir que este trabajo no sólo constituye un aporte importante –por lo novedoso de la perspectiva– a los estudios sobre el escritor argentino, sino que también los lectores-escritores encontrarán una materia importante para sus reflexiones acerca del quehacer literario.

Juan Octavio Prenz

Borges en «El Hogar», *Jorge Luis Borges (1935-1938), Buenos Aires, Emecé, 2000.*

La tarea ingente de recuperar la gran cantidad de reseñas, artículos y comentarios bibliográficos que Borges fue escribiendo a lo largo de su

dilatada carrera como escritor, se renueva cada vez que se da a la luz un volumen con ese material. Así ocurre con el que estamos comentando. Se trata de las colaboraciones de Borges, para la revista porteña *El Hogar*.

Si bien la editorial Tusquets había publicado una selección en el año 1986, bajo el título *Textos cautivos*, en *Borges en «El hogar»* se reúnen todos los trabajos que, en su momento, quedaron sin recoger.

Cabe agregar que la revista *El Hogar*, apareció entre 1930 y 1962. Era un órgano de información general, orientado hacia la mujer de las clases media y alta de la sociedad de Buenos Aires. Este dato es importante, porque habrá de revelar hacia dónde estaba dirigido el discurso literario que Borges habrá de emplear, en esa circunstancia.

El libro se ordena en dos secciones: Libros y autores extranjeros y Miscelánea.

La primera sección colecta una serie bastante cuantiosa de reseñas bibliográficas y biografías breves de autores franceses, anglosajones, alemanes, a los que Borges tiene acceso en sus lenguas originales, y sobre los que elabora comentarios críticos breves, concisos y verdaderamente perdurables. Este atributo se justifica porque todavía hoy se pueden leer esos trabajos con el mismo interés y la misma actualidad, como si hubieran aparecido recientemente.

En este sentido, es importante el rescate que realiza Borges de algunos autores que no habían recibido la atención suficiente de la crítica y de los lectores, como así también el hecho de poner en discusión algunos méritos de escritores que, por entonces, ya estaban consagrados.

La segunda sección, si bien menos extensa, reúne respuestas a cuestionarios y encuestas realizadas por la misma revista sobre el estado actual de la literatura y de la cultura; dos notas sobre premios nacionales y autores, y un discurso de Borges sobre la función de la biblioteca como órgano difusor de cultura.

La apertura que ofrecen estos textos borgeanos tiene el matiz de promover lecturas diferenciadas. El hecho de que Borges haya dedicado numerosas páginas a autores extranjeros, del momento y otros más cercanos a los clásicos, permite al lector tener un panorama lo suficientemente amplio y concreto de las preferencias literarias de Borges.

La validez de este libro reside en el hecho de que a partir de él se brinda la posibilidad de reconstruir la biblioteca borgeana, siempre que el término «biblioteca» se entienda no como un ente material, como un mero depósito de libros, sino como un concepto que indica las lecturas de un autor.

Con estos escritos breves de Borges se puede ampliar aún más el panorama de su pensamiento literario. Además, el lector tiene la posibilidad de acceder a un material marginal que, en muchos casos, viene a apoyar la producción central

de este notable escritor, porque en estas páginas se advierten numerosos tópicos que después el mismo Borges habrá de retomar en cuentos y ensayos, como por ejemplo, los juegos con el tiempo, la referencia a la paradoja de Zenón de Elea, la circunstancialidad histórica y el apoyo explícito de Borges a la Revolución Libertadora que terminó con el gobierno peronista, la importancia de la tradición anglosajona y germánica, en el desarrollo de la literatura, la construcción de una tradición literaria argentina que tiene como referente otras tradiciones, en particular la inglesa y la alemana.

Se puede observar que en este libro la presencia de esos temas lo transforman en un texto de consulta necesario, que permite profundizar la reflexión acerca del sistema literario borgeano, y el espacio crítico que ocupa en la historiografía literaria argentina y universal.

Daniel Teobaldi

Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boullosa, *Michaela Peters, Studia Hispanica, 8 [Imágenes de mujer. Conceptos de femineidad en la narrativa mexicana de Rulfo a Boullosa], Frankfurt a. M., 1999, Vervuert, 287 pp.*

Esta novedosa monografía desde el punto de vista metodológico de Michaela Peters tiene su origen en una tesis doctoral defendida en la Universidad de Münster. Su capital cometido es el análisis del imaginario femenino (o «femineidad imaginada», que no la «imagen de los personajes femeninos») en cinco novelas mexicanas: *Pedro Páramo* (1955), *Oficio de tinieblas* (1962, de Rosario Castellanos), *Los recuerdos del porvenir* (1963, de Elena Garro), *Las muertas* (1977, de Jorge Ibargüengoitia) y *Son vacas, somos puercos* (1991, de Carmen Boullosa). Su análisis es novedoso porque no intenta responder a la conocida pregunta de cómo se manifiestan las figuras femeninas en la ficción novelesca, sino según qué modelos literarios del imaginario femenino han sido creadas, de qué funciones culturales y poetológicas se apropian los autores elegidos y cómo las impulsan y desarrollan. Y lo es también porque centra su atención en lo imaginario femenino considerando aspectos relativos a mitos, símbolos, alegorías, metáforas y funciones estético-estructurales. La elección de las obras estudiadas responde, por tanto, a criterios de originalidad y relevancia y a su capacidad de tematizar la importancia de la historia con relación al presente. Entre los propósitos figuran también: 1°, el deseo de contribuir a la cuestión de las posibles diferencias específicas en el imaginario femenino en las obras escritas por mujeres y por hombres; y 2°, la valoración de las

tesis de una estética específicamente femenina.

Huelga señalar que las obras elegidas tienen cualidades y reúnen elementos casi ideales para analizar los aspectos mencionados. *Pedro Páramo* por su innovadora técnica narrativa y porque la función poetológica de los conceptos de femineidad difiere de modelos conocidos; *Oficio de tinieblas* porque se presta tanto para la elaboración literaria de estereotipos mexicanos de la imagen de la mujer como para la presentación de la estructura de género; *Los recuerdos del porvenir* porque las figuras femeninas también se prestan para el análisis del mito de lo imaginario femenino; en *Las muertas* se ajustan cuentas de manera irónica o incluso sarcástica con los vencedores de la Revolución desde conceptos de género y –en el plano poetológico– desde una concepción de femineidad transmitida oralmente. *Son vacas, somos puercos* presenta de forma novedosa las estructuras de género y desarrolla nuevos conceptos poetológicos originales en cuanto a la función metaficcional del imaginario femenino.

Los resultados son convincentes: el análisis de las estructuras y de los conceptos establecidos no sólo permite lecturas distintas de textos literarios, sino también conclusiones sobre las funciones poetológicas del imaginario femenino en lo relativo al proceso de escritura y sus funciones culturales en una determinada sociedad. Desde el punto de vista metodológico, el eclecticismo, el tono comedido –pero en ningún momento conservador– y la actitud crítica de la estudiosa frente a teorías absolutistas y excluyentes se revela como otro de los logros de la investigación.

J. M. López de Abiada

La novia oscura, *Laura Restrepo, editorial Anagrama, Barcelona, 2000, 412 pp.*

De la biografía de Laura Restrepo (Bogotá, 1950) entresaco sólo los datos que ayuden a entender esta «real y mágica novela».

Fue dirigente troskista, vivió en la Argentina de los montoneros, trabajó para el Partido Socialista Obrero Español, jugó un papel decisivo en la historia de su país ya que el presidente Belisario Betancourt la nombró miembro de la comisión negociadora entre el gobierno y el grupo guerrillero M-19. De esta experiencia surgió el reportaje *Historia de un entusiasmo* tras el que, por ser amenazada de muerte, tuvo que exiliarse. Señalar que es periodista no es un dato anecdótico pues todas sus novelas son fruto de una minuciosa y rigurosa investigación periodística pero también hay que

decir que la política y el periodismo han nutrido toda su literatura. Ha escrito cinco decisivas novelas no publicadas en España: *La isla de la pasión, Historia de una traición, El leopardo al sol, Dulce compañía* (galardonada con los premios Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Culture en 1997) y *Las vacas comen espaguetis.*

Su reciente *La novia oscura* penetra en el mundo vital y desgarrador de las prostitutas, un tema recurrente en la literatura universal, sobre todo la francesa (Maupassant y Zola han sido lecturas decisivas en esta escritora), o los más cercanos Vargas Llosa y García Márquez.

En palabras de la propia autora, la prostituta es un personaje «recurrente, milenario y mítico, pero presente, real y tangible. Un oficio igual al del escritor o el artista, ruta de escape de la moralidad consagrada. Como el poeta, la prostituta se violenta para que otras sigan virginales y mantengan limpio el canal de la generación».

Gracias a una investigación que realizó para Ecopetrol surge esta magnífica novela. Laura Restrepo se trasladó a Barrancabermeja, localidad petrolera de la selva colombiana en pleno auge económico a mediados del siglo XX, en la novela *Tora,* y comienza a recoger historias centrándose, cada vez más, en el barrio de las prostitutas durante los años 40 y 50. Serán estas mujeres las que funden este espacio mítico juntamente con los trabajadores del petróleo de la Tropical Oil Company. Ambiente prostibulario y un trasfondo social alientan estas cuatrocientas páginas que se sostienen en un perfecto equilibrio entre realidad y ficción, periodismo y literatura.

La autora explora un mundo real sobre el que construye otro irreal distinto del cotidiano. La propia escritora afirma que esta novela es «un falso reportaje que parte de una investigación previa». El resultado es una hermosa fabulación acerca de la vida de la exótica prostituta Sayonara, «la diosa esquiva de ojos oblicuos».

La narradora, una periodista, estructura su relato con el testimonio que recoge de aquellos que conocieron a Sayonara y con la reconstrucción de unos acontecimientos alejados en el tiempo pero vivos en la memoria de los que han sobrevivido. El hecho de que Laura Restrepo utilice la voz de una periodista como artificio narrativo para construir la historia es de gran utilidad para el lector, puesto que no sólo va guiándole en la lectura del libro sino que también es un modo de dar verosimilitud a lo que en realidad hay detrás de toda esta tela de araña: una novela.

Laura Restrepo, al adentrarse en estas vidas tan extremas, destaca la dignidad de unos personajes solidarios, como se demuestra cuando las prostitutas apoyan las huelgas de

los trabajadores de la compañía petrolera. La autora obvia la violencia de Colombia y convierte esta novela en una metáfora de su país «que da grandes mafiosos, grandes criminales, pero en el que existen miles de personas humildes que convierten en vida lo que es miedo y terror y además lo hacen con gran dignidad».

En *La novia oscura* encontramos: narración épica, crónica periodística, comedia de costumbres, novela social, melodrama, lirismo y realismo mágico, aspecto reivindicado por su autora de manera definitiva: «mi territorio literario está imantado por la religión y los mitos gracias a los cuales mis personajes acceden a otros mundos, más allá de la realidad y de la razón». Todas estas notas convierten, sin lugar a dudas, a esta escritora en una de las exponentes más importantes de la nueva narrativa colombiana.

Milagros Sánchez Arnosi

Los libros en Europa

El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia, 1918-1936: *Carlos de San Antonio Gómez. Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, 279 pp.*

Desentrañar y difundir la cultura arquitectónica contemporánea es, por encima de plausible, de apremiante oportunidad. La arquitectura que nos es más cercana en el tiempo –y que, por ende, debiera también sernos de mayor goce y entendimiento– es la que, con harta frecuencia, parece quedarnos relegada respecto a la valoración –y consiguiente conservación– que de las arquitecturas pretéritas hacemos.

¿Merece la pena citar las grandes obras de la arquitectura madrileña del siglo XX que han pasado a engrosar el catálogo de arquitecturas desaparecidas? ¿Cabe hacer mención al demolido mercado de Olavide? ¿Qué fue de la casa de Doctor Arce, pieza histórica del gran de la Sota? ¿Qué de la Fábrica Monky? ¿Qué del edificio de *Pueblo?* ¿Por qué se destruyó la Pagoda de Fisac? ¿Cuál es la razón de la muerte –y posterior aparente *resurrección*– de la gasolinera legendaria de Porto Pi? Y entrando en la rabiosa actualidad. ¿tiene sentido continuar discutiendo si conservar o no la espléndida sala del cine Coliseum o si se debe seguir ganando edificabilidad en el privilegiado enclave de la Ciudad Universitaria?

Desde estos presupuestos es naturalmente bien recibido un nuevo libro, publicado por la Comunidad de Madrid, que, abierto a amplios sectores (en modo alguno restringido a arquitectos), trata y pone en valor la arquitectura madrileña de una descollante etapa del siglo que acaba de terminar: *El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia: 1918-1936.*

El franco saludo que hacemos a este libro viene apoyado por saber bien quién está detrás, quién es su autor. Carlos de San Antonio, arquitecto y profesor de la Universidad Politécnica de Madrid, es un concienzudo investigador del tema, que ha publicado ya otras aportaciones al estudio de la arquitectura madrileña y que, hace ya algunos años, realizó una meritísima tesis doctoral sobre la revista *Arquitectura* en su primera etapa –desde su fundación, en 1918, hasta el estallido de la Guerra Civil–, exactamente el período que se acota en el nuevo trabajo que aquí nos ocupa.

El Madrid del 27... es un libro de dos caras y múltiples lecturas. Dos caras porque, integrando la colección de guías culturales de la Biblioteca Madrileña de Bolsillo, contrapone sendas partes, comple-

mentarias entre sí: una, la propia guía; la otra, un estudio que aunque adjetivado de «preliminar» encierra, en su enjundia y bien trabada estructura, un verdadero ensayo. Y múltiples lecturas –decíamos– porque la articulación que San Antonio sabe hacer de una y otra parte, en sus distintas escalas y niveles de información, posibilita el acercamiento tanto al viajero o al ciudadano interesado por la arquitectura de su ciudad como al investigador y al estudioso de la arquitectura de aquella época en Madrid (que, por su significación y por quiénes fueron sus autores, es casi como si dijéramos en España).

El autor, considerando las especiales características del período que abraza, estructura la guía sin atenerse a los frecuentes criterios cronológicos, zonales, de itinerarios, etc., sino –y en ello desvela una atrevida intención– encarando la clasificación por tendencias y afinidades estilísticas. ¿Tiene sentido clasificar la dispersión arquitectónica del Madrid del momento en unos cuantos epígrafes? El hondo conocimiento y capacidad analítica de Carlos de San Antonio demuestran que sí, que es posible –y muy clarificador– el enfrentarse a esa complejidad arquitectónica, básicamente ecléctica, desde ese formal punto de vista; complejidad que, aun salvando un capítulo para «La singularidad de Antonio Palacios», queda puesta de manifiesto al poder encontrar a un mismo autor bajo epígrafes tan aparentemente contradictorios como en «Eclecticismo monumental», «Estilos nacionales y regionales», «Evolución y renovación» o «Funcionalismo clasicista». Desde esta perspectiva la guía propuesta por San Antonio explicita con despejo la imbricada trama de cruces, pasajes e interferencias de la producción arquitectónica de aquella etapa –la llamada «Edad de Plata», una de las más altas cotas de nuestra historia–, parada en seco por la sublevación militar del 36.

En cuanto al preliminar estudio, intitulado «De la tradición a la vanguardia», suculento y dialogante apoyo a la guía, ya hemos apuntado su alcance y dimensión. ¿Cuántas etapas de la arquitectura española más necesitadas de análisis y sistematización, y aun de eliminación de los bastantes lugares comunes que se han ido consolidando?

En centenar y medio de páginas Carlos de San Antonio dirige la mirada sin eludir cuestiones de dificultad. ¿Dónde establecer la frontera entre tradición y vanguardia? y, en consecuencia, ¿qué papeles desempeñaron arquitectos como Antonio Flórez, Teodoro Anasagasti o Leopoldo Torres Balbás? ¿y la llamada *Generación del 25?* ¿Qué crítica –y desde dónde–, se hizo a Le Corbusier? ¿Frente a la irrupción del Movimiento Moderno, cuál fue la real influencia de la arquitectura de los Estados Unidos? ¿En qué

medida fueron determinantes los nuevos procedimientos y materiales constructivos? ¿Y la repercusión de tendencias culturales y filosóficas como las que mantuvo el entorno de la Institución Libre de Enseñanza? ¿Por qué la indiscutida autoridad de Zuazo? ¿Qué substrato clasicista despuntaba en tiempos de la II República? Preguntas como éstas son las que aborda y desentraña este estudio, densamente documentado pero ágil y agudo en su exposición.

El título del libro se sabe centrar en el mítico año 27. Año que también para la cultura arquitectónica española fue de significación relevante y cabe ser interpretado como un verdadero punto de inflexión; en 1927, precisamente, aparecieron tres programáticas obras modernas que certificaban el cambio: el Rincón de Goya, de García Mercadal, en Zaragoza, y, en Madrid, la estación de servicio de Porto Pi, de Casto Fernández Shaw, y la casa del marqués de Villora, de Bergamín.

El anchuroso y rápido discurrir de hechos, construcciones e ideas en torno a esa fecha queda relatado en el texto de San Antonio; como corolario de ello, colabora a restituir determinados nombres de una generación de arquitectos –Anasagasti, Palacios, Flórez Urdapilleta, López Otero...–, nombres que ahora sabemos de capital importancia pero que, hasta no hace mucho, fueron historiográficamente relegados, cuando no dados a un injustificado olvido.

Retomando lo apuntado al principio, hemos de felicitarnos por la publicación de este libro: un paso más en la construcción y difusión de una cultura arquitectónica –no restringida a arquitectos–, base indefectible para su disfrute y preservación.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

La idea del límite en filología, *Manuel Crespillo, Anejos de Analecta Malacitana XII, Universidad de Málaga, 1999, 385 pp.*

El problema de la filología hoy es una cuestión relevante en virtud de la situación actual de las ciencias humanas, bien por razones de dispersión disciplinar, bien por razones de superficialización y olvido de los grandes saberes humanísticos. Las enseñanzas filológicas tienden a la especialización práctica en los dominios de cada idioma, casi perdida ya la base común de la filología clásica e incluso de la romanística. El actual sentido pragmático por una parte y, por otra, las nuevas modas feministas y multiculturalistas ajenas a aún recientes abusos y errores de la cientifización de décadas pasadas, han dado lugar a un estado de cosas complicado.

Ha reunido Manuel Crespillo diez ensayos de su producción crítica o crítico-filológica en torno a los límites, la genealogía y las dificultades del saber filológico según nos ha llegado hasta hoy y tomando como centro problemático aquel lugar decisivo para el saber que fue la polémica suscitada en torno a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. El autor ha querido dar coherencia última y explicativa de la evolución de su pensamiento anteponiendo un sustancioso texto de valor general, inteligente y expresivo como todos los suyos, titulado «El problema de la interpretación filológica», donde sintetiza los conceptos fundamentales de su pensamiento acerca del sujeto y el objeto filológico, los fundamentos de la filología del espíritu, el filisteísmo filológico, la exégesis, el problema genealógico y la interpretación.

Puede decirse que a partir de la polémica nietzscheana, de la disputa entre Wilamowitz-Moellendorff y Erwin Rohde, adquieren sentido incluso las reflexiones posteriores del autor acerca de una perspectiva actual sobre el pensamiento de Schopenhauer y, por supuesto, toma forma la discusión en torno a la dualidad constituida por una filología de la cosa o del espíritu frente a una filología de la letra, la de los filólogos de etiqueta, y el problema subsiguiente de la apropiación extrafilológica del objeto de la filología. Es la apropiación de disciplinas como sobre todo la sociología en cuanto sociolingüística, materia a la que se dedica un ensayo íntegro de fuerte crítica, el cual al parecer prosigue y extiende una obra anterior, de los años ochenta, *Historia y mito de la lingüística transformatoria,* sobre las nuevas derivaciones de estos últimos años. El desarrollo de la concepción filológica del autor conduce a una interesantísima reconstrucción del árbol genealógico de la filología moderna en el cual los pares Winckelmann y Lessing van a parar a Wolf, y la evolución representada por la gama de los grandes maestros alemanes, tras la separación belígera entre Ritschl y Jahn, da por resultado la escuela del primero con Usener, Ribbeck, Rohde y Nietzsche, y teniendo en cuenta por otra parte a Bachofen y Burckhardt. De Usener se traza la línea que conduce inmediata y directamente a Wilamowitz, *Princeps Philologorum,* el maestro de la filología de la letra, el insospechado padre constituyente de una deriva filológica que llega a nuestro tiempo. El problema originario nació de la disputa, del longevo y enconado enemigo de Nietzsche, su compañero de aula, que probablemente manipulado y guiado por suspicacias juveniles, quiso asumir el papel de la ortodoxia científica.

Por supuesto, existe también en el libro una cumplida crítica del for-

malismo y sus prolongaciones, como en el caso de las teorías estándares sobre el comentario de textos, atacados con agudeza en tanto que verdadera impostura teórica y agente contra el sentido común. Crespillo asume ampliamente un *pathos* nietzscheano con la idea del gran estilo así como el concepto hermenéutico de exégesis, decisivo en la concepción del autor y ya acuñado en el antes citado libro de materia puramente lingüística.

Idoia Arbillaga

La vida y leyenda de los Hermanos Marx, *Monkey Business. Simon Louvish, T. & B Editores, Madrid 2001.*

Eran cinco hermanos, más que los mosqueteros, pero también como ellos la fama fue para tres. ¿Quién, aún ahora, tantos años después de su último mutis, desconoce a Groucho, Chico y Harpo? Gummo y Zeppo también formaron parte –esporádicamente– del grupo, como cuando formaron en 1919 los «Four Nightingales», uno de los conjuntos que su madre la infatigable Minnie Marx llevaba a los escenarios del vodevil.

La saga había comenzado a mediados del siglo XIX en Alemania, donde nacieron Samuel Marx (1860) y su esposa Minnie (1864) emigrados a Nueva York, donde nacieron sus hijos Leo (1887), Adolph (1888), Julius (1890), Milton (1892) y Herbert (1901). Más tarde fueron más conocidos como Chico (Leo o Leonard), Harpo, o sea Adolph y también Arthur; Groucho, registrado como Julius Henry y Gummo (Milton) seguido por Zeppo (Herbert). Hubo también una hermana, Pauline, que no dejó rastros en el vodevil.

La estirpe era numerosa y bastante compleja, tanto que el autor de esta minuciosa, divertida y excelente biografía, decidió incluir al final del libro un árbol genealógico de la familia Marx-Schoenberg. Las raíces de la vocación artística de los Hermanos podrían rastrearse en Levy Schoenbarg, padre de Minnie; según la leyenda familiar, aquél y su esposa Fanny recorrían los caminos de su Alemania natal, él como ventrílocuo, tal vez «mago» y ella tocando el arpa. ¿Una herencia?

Cuando en 1929 irrumpe el cine sonoro, llega el momento en que los Hermanos Marx van a registrar el humor delirante que ya habían perfeccionado en el vodevil durante muchos años de tablas. Allí estaba Groucho, eterno enamorado lascivo con su bigote pintado; Chico con su piano y su aire de incierto italiano, y Harpo, el mudo angélico y lunar.

Es cierto que ya eran famosos, pero el cine les otorgó una proyección universal. Sus primeras pelícu-

las, *The Cocoanuts (Los cuatro cocos,* 1929) y *Animal Crackers (El conflicto de los Marx,* 1930) estaban basadas en musicales que habían representado en teatros; pero en las siguientes, pese a contar con numerosos guionistas y autores de *gags* entre ellos George Kauffman y Noss Rydkin seguían inspirándose en las pautas ejercitadas en sus obras de vodevil. *Horse Feathers (Plumas de caballo,* 1932), *Duck Soup (Sopa de ganso,* 1933) y *A Night at the Opera,* 1935) constituyen la cima de un anárquico pero fogueado estilo, pero aun las que siguieron poseen destellos de su genio, como *A Day at the Races (Un día en las carreras,* 1937) y *Go West (Los hermanos Marx en el Oeste,* 1940).

Todavía aparecieron juntos en cinco películas más (de las cuales sólo destaca *Una noche en Casablanca),* pero su magia delirante ya se arrastraba melancólicamente, gracias a producciones bastante ineptas, Groucho prosiguió apareciendo en filmes menores mientras se aficionaba a la radio y la televisión. Sus libros lo ratificaron como humorista de talento.

El minucioso, extenso y bien documentado libro de Simon Louvish traza la historia de los Hermanos desde sus orígenes como hijos de inmigrantes pobres hasta que son aplaudidos en todo el mundo, ya ricos y famosos. Louvish ha recogido testimonios de familiares, amigos y exégetas, sin olvidar a colaboradores y miembros de una amplia cohorte de «marxistas» fieles, como Paul Wesolowski, incansable buceador en el sendero de los cómicos, que guarda en su archivo más de 40.000 objetos y recortes sobre ellos.

También recuerda que los Marx fueron apreciados por los surrealistas, entre ellos Dalí, que escribió un guión para Harpo, al que más admiraba. Y ahora, sólo un breve ejemplo del humor marxiano; Groucho en una felicitación de cumpleaños: «Si sigues cumpliendo años, acabarás muriéndote».

El cine de Goebbels, *Rafael de España, Ariel, Barcelona 2000, 167 pp.*

La producción cinematográfica es un reflejo de la realidad social, política y económica del país donde nace y a la vez un espejo del mismo y de su tiempo. No es raro entonces que ese reflejo tiente al poder para condicionarlo a sus deseos, como escaparate de prestigio y de ideas. Para los regímenes totalitarios y en especial para el nazismo, ese medio de comunicación era objetivo prioritario para su propaganda.

El cine alemán, que pocos años antes de la llegada de Hitler al poder había creado obras maestras del

expresionismo, fue presa de la ominosa maquinaria nazi. Y una de las primeras acciones del ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, fue convocar a las personalidades del espectáculo y en un discurso entusiasta predicar su intención de «regenerar el cine alemán».

Como anota Rafael de España, el 11 de marzo de 1933 se crea el *Reichsministerium für Volksaufklänung und Propaganda,* o sea, el ministerio encargado de «la educación del pueblo y la propaganda» (RMVP). Goebbels fue nombrado su ministro, con la responsabilidad de decidir todo lo referente a la cultura, la información y, por supuesto, la propaganda. En 1934, Goebbels redactó una ley del cine que estableció una rígida censura de guiones que más adelante se extendió a la información: los críticos no podían juzgar las películas, sólo contar su argumento. Por fin reestructuró la industria, que quedó a merced del Estado.

El libro, en su parte más amplia, revisa y comenta una serie de filmes del período nazi, de 1933 a 1945. Una visión de conjunto muy interesante, ya que es un capítulo bastante ignorado por obvias razones. Es curioso comprobar que las películas de pura propaganda no son muy abundantes, como era el tristemente famoso *Hitlerjunge Quex* (1933) sino que optan por cierto escapismo de entretenimiento. Como la otra consigna fundamental fue eliminar de la industria a los judíos, eso provocó el éxodo de la mayor parte de los cineastas valiosos (de Max Ophuls y Robert Wiene a Billy Wilder) vulnerando la «calidad» que Goebbels propiciaba. Cabe recordar que los ejemplos que puso como modelo eran *El acorazado Potiomkin* de Eisenstein, porque mostraba que una obra de gran valor artístico podía ser un excelente vehículo de propaganda y añadía *Ana Karenina* de Clarence Brown, con Greta Garbo, como ejemplo de cine puro, sin dependencia de otras artes.

El examen de los filmes reseñados revela algunas curiosidades: en 1933 Max Ophuls realiza *Liebelei,* una de sus románticas evocaciones de la Viena finisicular. Cuando se estrenó en Alemania, su director ya había emigrado. El mismo año Reinhold Schünzel dirige *Viktor und Victoria,* una comedia divertida cuyo *remake* hizo Blake Edwards en 1982. Entre otras muchas películas prescindibles pero siempre caracterizadas por una excelente factura técnica, destaca otra excepción: *La barquera María (Fahrmann Maria,* 1936) que tampoco tiene mucho que ver con la propaganda pero que posee una gran carga poética. La dirigía un olvidado Frank Wysbar. La minuciosa aunque breve obra de Rafael de España prueba, una vez más, que hasta este capítulo oscuro de la historia del cine tiene sus sorpresas.

José Agustín Mahieu

Sefarad. *Antonio Muñoz Molina, Alfaguara, Madrid 2001.*

Antonio Muñoz Molina es un narrador siempre sorprendente. Desde el universo próximo al cine negro en clave lírica de *El invierno en Lisboa* (1987), hasta su reciente novela *Carlota Fainberg* (1999) –obra menor pero que pone al descubierto con valentía las limitaciones de los políticamente correcto y las características del mundo académico norteamericano–, pasando por la empatía psicológica con los personajes que crea en *Plenilunio* (1997), y la que creo es su obra más profunda y acabada todavía hoy, *El jinete polaco* (1991), donde por cierto hay un tratamiento de la memoria muy próximo al de la novela que comentamos.

Sefarad toma su nombre de la recurrencia del tema del exilio y la persecución ideológica. Está constituida por un fresco de gran viveza y sutil penetración psicológica en el que deambulan muy diversos personajes que resultan muy verdaderos, muy auténticos. Es admirable la capacidad de Muñoz Molina para recrear un mundo social con los detalles cotidianos, algo que ya nos había demostrado en *Plenilunio* de un modo menos complejo que aquí. Porque esta novela está constituida por un universo fragmentado de historias, personajes y recuerdos. La memoria es la base del relato, y crea un mundo entrañablemente humano de protagonistas que parecen querer salir de las páginas y del papel del volumen para cobrar vida alrededor del lector.

Esta frase parece contener el secreto de la construcción de este universo narrativo rico y complejo: «(...) quería rescatar de los márgenes de la memoria un recuerdo que no podía ser preciso, la cara en la que no había llegado a fijarse, aunque tan sólo unos meses después iba a estar enamorado de ella. (...) El recuerdo inconsciente es la materia y la levadura de la imaginación. Sin saberlo hasta ahora mismo, mientras yo quería imaginar el viaje de Kafka en un expreso nocturno, en realidad estaba recordando uno que yo mismo hice cuando tenía veintidós años, una noche entera de insomnio en un tres que me llevaba a Madrid (...)» (páginas 51-52).

El Leitmotiv que articula todo el libro es la figura de Kafka y su concepto del juicio injusto, el caer en las garras absurdas de la burocracia, ser juzgado simplemente por existir. De este modo recrea la persecución de los judíos por los nazis, alternando diversos tiempos, diversos momentos en la memoria del narrador, que evoluciona desde recuerdos de un presente más cercano. Viene a decir que el pasado es el presente, que uno y otro se abrazan y se fundamentan entre sí en una red de interrelaciones que se relatan como los vaivenes de un barco golpeado por las olas, siempre con el

gran tema del exilio y la persecución al fundo, como forma de denuncia de una injusticia irracional y absurda sufrida en la carne de los personajes.

Escenas como la descripción terrible de una agonía, la experiencia de la muerte (pp. 118-39), me hacen pensar que no hay muchos textos semejantes en nuestra literatura al respecto. Porque Muñoz Molina escribe con una profundidad y un lirismo que ha perdido gran parte de la novela española actual, influida por la novela espectáculo, los fáciles recursos al cadáver que no viene a cuenta o la facilona literatura policíaca.

Y al mismo tiempo hay una implacable denuncia que se hace de la persecución de la libertad, tanto en lo que se refiere a la ideología nazi con los judíos como a la stalinista con los hombres libres. De este modo se reflejan los entresijos de los agentes de propaganda soviéticos, con sus campañas propagandistas entre intelectuales, y la depuración subsiguiente de que son objeto, siendo éste el aspecto más relevante por menos tratado en la literatura actual y que aquí se aborda con gran valentía (pp. 185-228). La voz del narrador es implacable, aunque en el caso de la persecución stalinista se nos presenta también la otra cara de la moneda, la historia de la muchacha española emigrada en la guerra a Rusia y que cree en el dictador soviético como forma de superar la injusticia, aunque haya un fondo de inocencia en este personaje.

Todo ello se relata con la técnica de fotografías sueltas y fragmentarias a que se refiere explícitamente el narrador:

> «He intuido, a lo largo de dos o tres años, la tentación y la posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o como esos fotogramas de películas que ponían antes, armados en grandes carteles, a la entrada de los cines. En cada uno de ellos había una sugestión muy fuerte de algo, pero desconocímos el argumento y los fotogramas nunca eran consecutivos, y eso hacía que las imágenes fragmentarias fueran más poderosas, libres del peso y de las convenciones en presente, sin antes ni después». (p. 211).

Es así como el presente actual se funde con el pasado histórico que se recrea en la novela, se funden diversos tiempos y diversos espacios en un fresco admirable y complejo que invade la mente del lector en destellos y flashes breves como iluminaciones instantáneas –el arte de la fotografía como medio de superar la destrucción del pasado, de que hablara tanto esta novela como *El jinete polaco*–. Pero nada más lejos que el fácil experimentalismo trasnochado, de esta novela tan auténti-

ca, tan humana, tan próxima, que nos fascina desde la primera página, que nos encandila con la magia de las historias contadas a media luz, y que seguimos con interés pese a la complejidad de la narración cuyo pulso nunca pierde el autor.

Diego Martínez Torrón

Cuentos dispersos, *Eduardo Lago, Turner, Madrid 2000, 63 p.*

En este su primer libro, Eduardo Lago, periodista literario, traductor de novelistas y poetas norteamericanos, y profesor universitario en los Estados Unidos, se revela como un maestro del arte narrativo. Su prosa transparente, elegante y eficaz, nos ofrece una visión de lo humano, profunda, e intensa, pero no exenta de humor.

A pesar del «dispersos» del título, los seis cuentos entrañan una orgánica, esencial a las finalidades ética-estéticas del libro, propuesta a través de un viaje cuidadosamente orquestado, desde la lejanía atemporal del legendario reino de Tintagoel, o un mundo islámico imaginario, hasta los Estados Unidos del siglo XX. Lo actual (el choque de culturas, el derecho a morir, la pena capital, o el tráfico de drogas), se trenza con temas perennes (el enigma de la creación literaria y la fama, el poder de la palabra hablada y escrita, la muerte, el azar, la violencia y crueldad gratuitas, la ironía y el misterio de la existencia); y como fondo la belleza del mundo y el cosmos. mediante la técnica de repetición y recombinación de frases, imágnees y situaciones (dentro de los distintos cuentos, así como entre unos y otros), el conjunto adquiere una cualidad musical a través de la que se ofrece una visión caleidoscópica del hombre y sus circunstancias.

En «Tintagoel» un escritor llega en medio de una tormenta, buscando la fama y el secreto de contar historias. En «Absalam», un anciano musulmás ciego y sin memoria, peregrina narrando relatos maravillosos que nadie puede recordar. En «La trama del cielo» (una de las grandes creaciones del autor), las palabras de un diario escrito por un verdugo en los albores del XVII se cruzan con las de un astronauta, también ciego y casi sin memoria. En «El hombre de gris» asistimos a una lucha a muerte, entre alguien que intenta suicidarse y un personaje que trata de impedírselo. El empleado de una funeraria de San Francisco, le narra a un joven colega el homicidio de su hija a manos del chicano Richard Ramírez, delante de las cenizas del tristemente célebre asesino en serie. Un vendedor de drogas del East Bronx, narra en «flashback» la verdadera historia de «Little Man», gánster de catorce años, recogida por el autor

en una noticia periodística del New York Times. La maestría del manejo de lo sensorio, con claro privilegio de la vista, le confiere gran inmediatez a este mundo ficticio. Sus logros ecfrásticos, incluso cinematográficos, y auditivos, impregnan de belleza y dramatismo los momentos más devastadores.

Cuentos dispersos en un libro importante para nuestra época que debiera traducirse lo más pronto posible. Sus peripecias, dejan al lector divertido, horrorizado o perplejo, al tiempo que abren perspectivas insospechadas sobre la naturaleza humana y sus problemas más profundos. Su visión abarcadora y ricamente refractada, ilustra e ilumina lo eternamente cambiante de lo perenne de la vida, ofreciéndonos una lección urgente de humanidad y compasión.

Rizel Louise Sigele

El fondo de la maleta

Plagios

Cuenta Heberto Padilla en *La mala memoria* cómo Fidel Castro reiteró su afición al plagio. En un acto de la Federación Estudiantil Universitaria repitió literalmente un texto de José Martí, haciéndolo pasar por suyo. Su profecía «La historia me absolverá» es original de Hitler. Sus lemas «Venceremos» y «Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada», lo son de Mussolini. Como se ve, el plagio puede ser dichoso, aunque toda dicha sea ambigua. Sólo es inequívoca la desgracia.

Durante milenios, a nadie preocupó lo que hoy llamamos plagio. Las epopeyas antiguas son anónimas y de Homero nada sabemos, siquiera si existió. Obras colectivas, donde es lícito alterar lo ajeno y apropiarse de él, puesto que carece de dueño conocido, a tal punto que no es del todo ajeno.

El clasicismo giró en torno a un puñado de mitos, tópicos y temas que pasaban fácilmente de un autor a otro, sin que a nadie preocupara esta «falta de invención». Edipo, Antígona, la guerra de Troya, Eneas y Hércules constituían un acervo compartido.

Con el romanticismo las cosas cambian y se inclinan al polo opuesto. El artista debe ser «original», o sea capaz de retornar al origen, donde no hay nada y él está solo ante el infinito, como Dios y, al igual que el Creador, cargado de potencias fundadoras. El plagio, el mero parecido, suena a falso, a imitación impotente, cuando no a trapacería delictiva.

En nuestro tiempo, el plagio se ve magnificado por el hecho de que, en ciertos sectores de la industria editorial, los libros literarios son buenos y hasta brillantes negocios. Cuando Dante invocaba a Virgilio que invocaba a Homero que invocaba a quién sabe quién, nadie cobraba derechos de autor, adelantos de traducción, exclusivas de adaptaciones al cine o la televisión. Son detalles cuantitativos, pero que definen la frontera entre una época y otra. Y en esa frontera caben diversas decisiones éticas.

Colaboradores

FERNANDO AÍNSA: Crítico y ensayista uruguayo (Zaragoza)
MANUEL ALBERCA: Crítico literario español (Málaga)
FRANCISCO JAVIER ALONSO VÁZQUEZ: Historiador español (Madrid)
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires)
IDOIA ARBILLAGA: Crítica literaria española (Alicante)
JORDI DOCE: Poeta y crítico literario español (Gijón)
LUIS ESTEPA: Crítico literario español (Madrid)
LAURO FLORES: Crítico literario norteamericano (Washington)
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Crítico y ensayista español (Madrid)
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid)
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París)
GERMÁN GULLÓN: Crítico literario y ensayista español (Alcalá de Henares)
MIGUEL HERRÁEZ: Escritor español (Valencia)
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Crítico literario y ensayista español (Berna)
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO: Crítico literario español (Alicante)
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid)
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Escritora española (Tenerife)
GABRIEL NÚÑEZ: Crítico literario español (Almería)
MANUEL ORTUÑO MARTÍNEZ: Historiador español (Madrid)
JUAN OCTAVIO PRENZ: Escritor argentino (Trieste)
CARIDAD RAVENET KENNA: Crítica literaria norteamericana (Stanford)
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid)
AGUSTÍN SÁNCHEZ ANDRÉS: Historiador español (Morelia)
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid)
JUAN JOSÉ SEBRELI: Escritor argentino (Buenos Aires)
AGUSTÍN SEGUÍ: Crítico literario argentino (Saarbrücken)
ISABEL SOLER: Crítica literaria y ensayista española (Barcelona)
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico literario y ensayista español (Barcelona)
JUAN JOSÉ SOTELO VÁZQUEZ: Crítico literario y ensayista español (Barcelona)
DANIEL TEOBALDI: Crítico literario argentino (Córdoba, Argentina)
CONSUELO TRIVIÑO: Escritora colombiana (Madrid)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid)

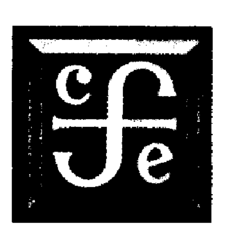
I PREMIO DE ENSAYO
CASA DE AMÉRICA
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

La CASA DE AMÉRICA y el FONDO DE CULTURA ECONÓMICA de España, con el propósito de contribuir al fomento de la reflexión y de la crítica en torno a las realidades de nuestro tiempo, han decidido convocar el I Premio de Ensayo Casa de América-Fondo de Cultura Económica. Las entidades convocantes, comprometidas como están con la promoción de la cultura iberoamericana en sus más diversas manifestaciones, aspiran a que todos los escritores, profesionales o aficionados en el ámbito de las Américas, se sientan estimulados a enviar sus obras de análisis, comentario o crítica en el campo de las ciencias sociales a este nuevo certamen. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Obras ensayistas (en el más amplio sentido de la palabra) escritas en castellano, rigurosamente inéditas, de autor individual, Iberoamericano, que no se presente a otro permio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en mundo.
2. Extensión mínima de 150 páginas (tamaño folio o DIN A-4) mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.
3. Los originales deberán remitirse en tres copias a I Premio de Ensayo Casa de América-Fondo de Cultura Económica, Casa de América, Paseo de Recoletos 2, 28001 Madrid, España. En cada copia deberán constar nombre, domicilio y teléfono del autor, y fotocopia del documento que acredite la nacionalidad. En caso de que la obra se presente bajo pseudónimo, al texto deberá adjuntarse plica con los datos arriba señalados. No se aceptarán originales presentados con descuido o ilegibles.
4. El plazo de admisión de originales finalizará el 31 de enero de 2002. Se aceptarán aquellos envios que, con fecha postal en plazo, lleguen más tarde.
5. E premio dotado con dos millones de pesetas como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por el Fondo de Cultura Económica en España, Mexico y el Cono Sur. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio.
6. El Jurado estará compuesto pór el ensayista y filósofo Fernando Savater, un representante de la Casa de América, un representante del Fonodo de Cultura Económica y dos acreditados nombres de la cultura iberoamericana, además de un secretario, designado por los organizadores, con voz pero sin voto. Los nombres de los demás representantes del jurado se revelarán durante el fallo del premio.
7. El fallo del premio tendrá lugar en el mes de abril de 2002 en Madrid.
8. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra posee calidad suficiente para obtenerlo.
9. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales presentados, ni se encargarán de devolverlos. Una vez fallado el premio, los textos que no resulten ganadores serán destruidos.
10. La participación en este Premio implica la aceptación de sus bases. La interpretación de las mismas o de cualquier aspecto no señalado en ellas corresponde sólo al Jurado. Para cualquier información relacionada con el Premio, contactar con la Casa de América (tel. 91 595 48 00. E-mail: ateneo@ casamerica.es) Fondo de Cultura Económica (tel. 91 549 28 84. E-mail: subiratsfce@ terra.es).

Madrid, mayo de 2001





Boletín de la

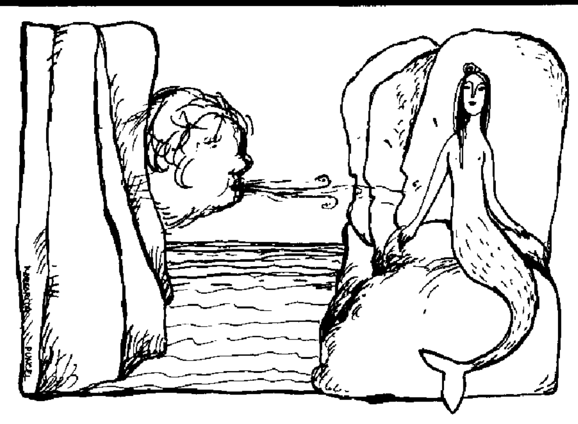
INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 42-43

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Fernando Savater • Elvira Lindo • José Carlos Mainer
Antonio Muñoz Molina • José Antonio Millán • Elvira Ontañón
Michi Strausfeld • Teresa Colomer • Adela Turín • Alberto Urdiales
Carlos Pérez • Javier Arnaldo • Raquel Pelta • Marisol Dorao
Javier Candeira • M.ª Isabel Salido • Julieta Lionetti • Federico Romero

Director: Juan Marichal



España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de





N.º 70 (Primavera 2001)

EN DEFENSA DE LA LITERATURA
Gao Xingjian

UNA OLA DE SUEÑOS
Louis Aragon

A PLENO SOL. Cultura y crítica
R. Pereda, R. Acín. A. Espada, R.I. Aguirre, J.I. Macua, I. Echevarría, M.A. Molinero, R. Sánchez Lizarralde, P. Pastor, M.R. Barnatán, J.M. Ridao, A. García Ortega, J. García Sánchez, J. Cruz, E. Subirats, J.A. Juristo, M. Antolín Rato, M. Borrás, A. Gándara, E. Bustamante, P. Izquierdo, M. Sánchez Ostiz, J. Alfaya

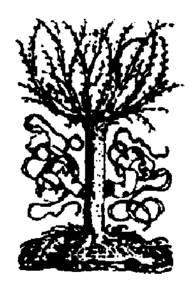
Günter Grass • Eliot Weinberger • Ryszard Kapuscinski
Etienne Balibar • Peter Sloterdijk • Amelia Valcárcel
Felipe Hernández Cava • Luis Mateo Díez
Roberto Blatt • Marcos Giralt • Anthony Barnett
Carmen Valle • Sergio Benvenuto

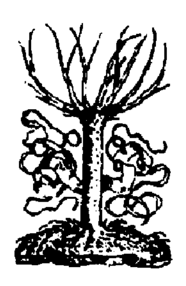
Suscripción 4 números:

	correo ordinario	correo aéreo
España:	3.600 ptas.	
Europa:	4.700 ptas.	6.000 ptas.
América:		6.300 ptas.
Resto del Mundo		7.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 2.º dcha. – 28010 Madrid – Tel.: 91 310 46 96 / 91 310 43 13
Fax: 91 319 45 85 – www.arce.es/Letra.html – e-mail: fpi@infornet.es



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Losa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

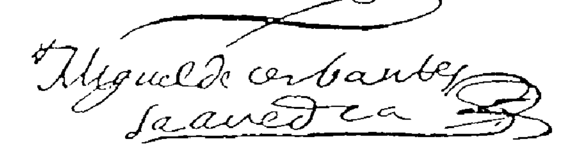
DIRECTOR: **Blas Matamoro**
REDACTOR JEFE: **Juan Malpartida**

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

Capitulo primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.



N Vn lugar de la Mācha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa



RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hā entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Desvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Preclara gesta preclaris indigent orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim nihil intelligūt: alteri plus fortàm, quàm de nobis nos ipsi:* Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerça de mandato; ò mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareciò que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculta de vna Muger, que la eloquēcia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que vsò el Capitā Ioab en

Próximamente:

La Enmienda Platt (1901-1902)

Sergio Guerra
Alejandro García
Salvador Morales
Laura Muñoz
Agustín Sánchez Andrés
Tomás Pérez









Precio del ejemplar: 1.600 pts.